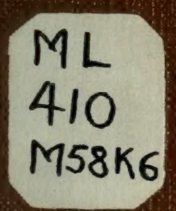
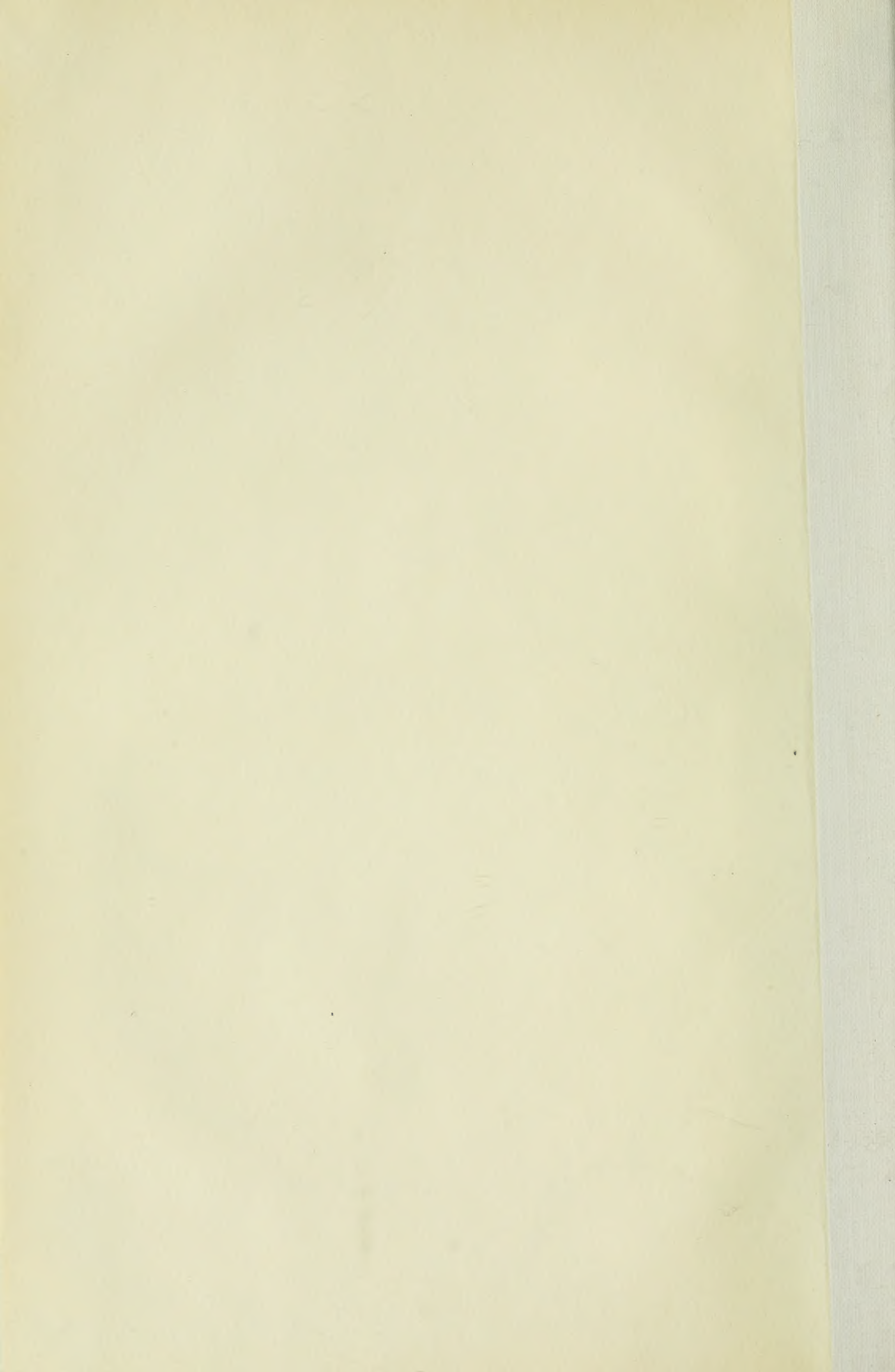
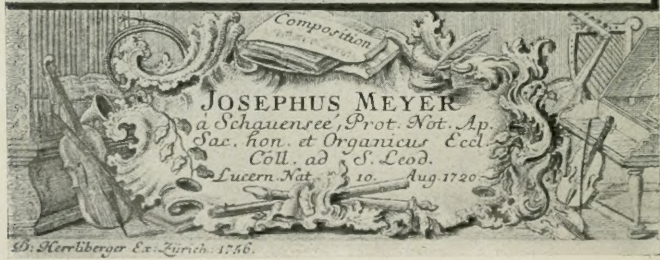











Composition
JOSEPHUS MEYER
á Schauensee', Prot. Not. Ap.
Sac. hon. et Organicus Eccl.
Côll. ad S. Leod.
Lucern. Nat. 10. Aug. 1720.
D: Herrliberger Ex: Zürich: 1756.

Franz Josef Leonti Meyer v. Schauensee

1720—1789

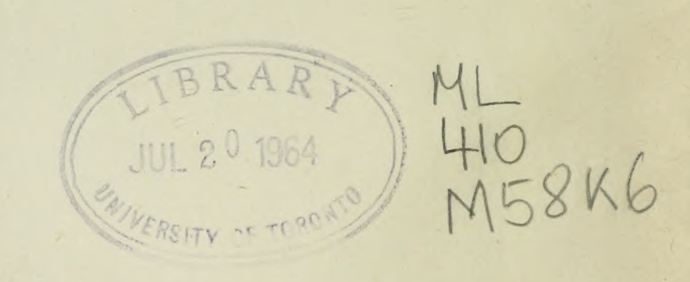
Sein Leben und seine Werke

Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz im 18. Jahrhundert

von

Dr. Eugen Koller

Verlag von Huber & Co., Frauenfeld und Leipzig 1922



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

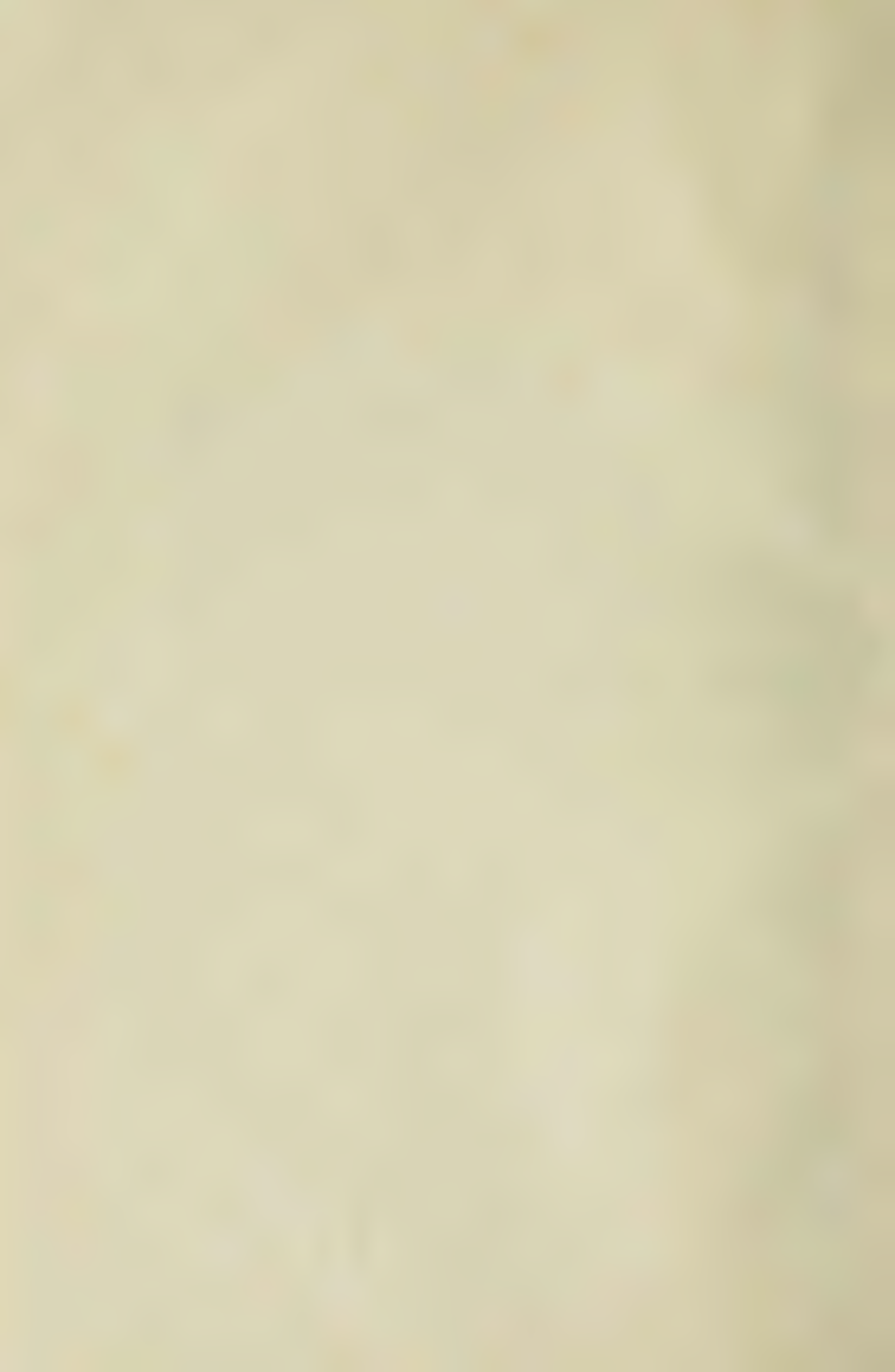
Dem lobw. Stift
zu St. Leodegar im Hof zu Luzern
und seinem infulierten Propst
Dr. Franz von Segesser
gewidmet

Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist auf Anregung der Herren Professoren Dr. Karl Nef in Basel und des leider allzufrüh dahingeschiedenen Dr. Ernst Radecke in Winterthur entstanden. Sie wurde im Frühjahr 1916 begonnen und im Sommer 1919 abgeschlossen. Infolge der mißlichen Zeitverhältnisse kann sie jedoch erst heute in Druck erscheinen. Bei dieser Gelegenheit drängt es mich, allen, die mich bei meiner Arbeit, sei es durch Beschaffung des nötigen Quellenmaterials, sei es sonst in irgend einer Hinsicht unterstützten, meinen herzlichsten Dank auszusprechen. Besonders zu Dank verpflichtet bin ich Herrn Stiftspropst Dr. Franz von Segesser und Herrn Dr. Placidus Meyer von Schauensee in Luzern für ihre Hilfsbereitschaft und tatkräftige Unterstützung, die sie mir während meiner Arbeit jederzeit zuteil werden ließen.

Genf, im März 1922.

Eugen Koller.



Meyers von Schauensee Leben.

Jugendzeit und Studienjahre.

1720—1742.

Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee[1] wurde am 10. August 1720 in Luzern geboren. Er enstammte einer alten, adeligen, streng katholischen Patrizierfamilie Luzerns, deren Stammbaum bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts sich sicher verfolgen läßt. Von seinem Vater, dem Luzerner Rats- und Bauherrn Josef Leonti Meyer, 1695—1764, erfahren wir wenig. Er soll zwar nach der L. B.[2] ein »unter viel andern besitzend — hohen Wissenschaften auch in der Composition und Clavecin-Spielen kunsterfahrener Liebhaber« gewesen sein, doch Näheres über seine musikalischen Anlagen wissen wir bis jetzt nicht.

Die Mutter, Anna Cäcilia Rusconi, war auch von adeligem Geblüte. Das Adelsgeschlecht der Rusconi[3] läßt sich bis ins 12. Jahrhundert verfolgen. Es stammt ursprünglich aus Como, im 14. Jahrhundert[4] faßt es festen Fuß in Bellinzona und im 17. Jahrhundert[5] taucht zum erstenmal ein Glied dieser Familie in Luzern auf. Ebenfalls sehr streng katholisch, treffen wir von dieser Zeit an viele Rusconi als Geistliche in vielen Stiften und Klöstern an. Die Mutter war eine überaus stattliche Erscheinung. Im Schloß Schauensee[6] hängt heute noch ihr Porträt im Rittersaal. Im prächtigen Hermelinmantel, mit reichem, kostbarem Schmuck verziert, blickt uns ein edles, fein geschnittenes, den italienischen Typus aufs schönste verkörperndes Frauenantlitz entgegen.

1) Vgl. Genealog. Taschenbuch der adeligen Häuser der Schweiz 1892; Schweiz. Geschlechterbuch, Bd. III, 1910.

2) Lebensbeschreibung 1757. (Vgl. S. 131.)

3) Vgl. Dr. A. Lütolf, Die Regesten und Urkunden des Familien-Archivs der Rusconi. Gesch. Fr. Bd. 33, S. 319.

4) Ebenda S. 340.

5) Am 22. Juni 1661 erhält Johann Anton Rusconi, Kanzler des Legaten Friedr. Borromeo, das luzernische Bürgerrecht. Dieser Joh. Anton und sein Bruder Fr. Maria sind die Stammväter der Luzerner Rusconi.

6) Es liegt am Fuße des Pilatus oberhalb Kriens bei Luzern und gelangte 1736 in den Besitz von Meyers Vater, Josef Leonti, der sich von da an Meyer von Schauensee nannte.

schwarzes glänzendes Haar, eine hohe, überaus intelligente Stirn, aus der eine strenge, scharfe Nasenlinie herauswächst, die an so viele Porträts der Florentiner lebhaft erinnert.

Auch sie soll sehr musikalisch gewesen sein. Sie wird nämlich als eine »in der Sing-Kunst wohl geübte Liebhaberin« bezeichnet, und so glauben wir gern, daß Franz Joseph Leonti in »Ehelich- und Musikalischer Liebe« erzeuget worden und als ein gebohrner Musikant« schon in der Wiege seinen Lebensweg vom Schicksal vorgezeichnet fand.

Die erste musikalische Erziehung des Knaben besorgten nicht etwa Vater und Mutter, sondern hier greift zum erstenmal der Großvater bestimmend in Franzens Leben ein.

Der Großvater, der Ratsherr Franz Josef Meyer, war eine weit bedeutendere Persönlichkeit als der Vater. Als Geschichtsschreiber hatte er sich in den weitesten Kreisen einen ruhmreichen Namen erworben. Vor allem seine Geschichte des Toggenburger Krieges ist es, die ihn berühmt machte und deren Darstellung die Quelle aller spätern Bearbeitungen dieses Gegenstandes bildet[1].

Was uns jedoch hier mehr interessiert, ist, zu wissen, daß auch der Großvater ein »gleichfalls großer Liebhaber und Künstler der Musik« gewesen sei, sonderheitlich in dem Lauten-Schlag. Er hatte an dem erstgebornen Enkel eine überaus große Freude. Als er zumal bei dem Kinde die ersten Anzeichen seines musikalischen Talentes entdeckte, da sorgte er sofort dafür, daß der Knabe seiner Neigung zur Musik unter der Leitung eines erfahrenen Musikers nachgehen konnte. Er selbst nahm ihn zu sich und unterrichtete ihn zu seinem Zeitvertreib in der Geographie, den ersten Musikunterricht ließ er ihm aber durch den Organisten der Stiftskirche St. Leodegar im Hof, Jost Wilhelm Müller erteilen, dessen Nachfolger der Knabe einst werden sollte.

»Nach drei Jahren war er schon so weit, daß man ihn auf öffentlichen Orgeln zu allen Chor- und Kirchenmusiken spielen lassen durfte.« Von dieser Zeit an, 1729, vertritt er öfters seinen Lehrer auf der großen Orgel in der Stiftskirche, hatte er doch »in dem Tact als auch der Partitur schon in so weit zugenommen, daß er ohne fernere Aufsicht die Ihme aufgetragene Verrichtungen ordentlich vollziehen kunnte«. Den Lehrstoff bildeten nach der L. B. die Grundsätze aus der kleinen und großen Generalbaß-Schule des berühmt hamburgischen Herrn Johann von

1 Sie wurde sogar 1827 in Bd. III der Zeitschrift Helvetia von J. A. Balthasar unter dem Titel: Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft von 1707—1712 abgedruckt; diese Arbeit, die Meyer im Auftrag seiner Regierung in der kurzen Zeit von drei Monaten schrieb, gibt das beste Bild von seiner staatsmännischen Begabung.

Mattheson[1]. Damit ist die 1719 erschienene exemplarische Organistenprobe gemeint, deren zweite, vermehrte Auflage dann 1731 als große Generalbaß-Schule erschien. So sehen wir Meyer wenigstens indirekt als Schüler dieses so vielseitigen, merkwürdigen Vertreters des damaligen musikalischen Lebens. Näheres über das Wirken und die Bedeutung seines ersten Lehrers Müller wissen wir nicht[2]. Der Unterricht bei diesem Manne dauerte sechs Jahre. Als der Knabe jedoch elf Jahre alt geworden, da sollte ihm auch noch eine allgemeine Geistesbildung zuteil werden. Und so schickte man ihn im November 1731, wie wir heute sagen würden, aufs Gymnasium zu den Benediktinern nach Neu-St. Johann[3] im Toggenburg. Aus einem Catalogus[4] studiosorum in Monasterio novo S. Joannis commorantium aus dem Jahre 1733 ersehen wir, daß viele junge Luzerner sich dort ihre Bildung holten. Wir finden da unter zwanzig Schülern fast die Hälfte Luzerner. Die vornehmsten Familien sind darunter vertreten, die Pfyffer von Altishofen und die von Fleckenstein. Dieses Schülerverzeichnis von Neu-St. Johann ist uns insofern willkommen, als wir daraus ersehen können, daß sich die dortige Schule in luzernischen Landen eines guten Rufes erfreuen durfte. Dann war ein zweites Moment für Meyers Besuch dieser Schule noch ausschlaggebend, die freundschaftlichen Beziehungen des Großvaters zum Fürstabt Josef[5] von St. Gallen, der von 1717—1740 diese Würde bekleidete. Gerade durch die Geschichte des Toggenburger Krieges stand Meyers Großvater beim Abt von St. Gallen in hohem Ansehen. Dann mag drittens noch der Umstand von Wichtigkeit sein, daß in Neu-St. Johann Meyers Onkel Lorenz Rusconi Kapitularherr war, der dann später das Amt eines Archivars und »Kuchel Meisters« in der Benediktiner-Abtei Fischingen[6] im Kanton Thurgau begleidete.

1) Vgl. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, Bd. I, S. 44.

2) Nur Eitner erwähnt in seinem Quellenlexikon einen Jost Müller von Uri, dessen Lebenszeit ihm unbekannt. Wir dürfen wohl annehmen, daß dieser mit dem unsern identisch ist, und wir besitzen demnach von ihm eine Komposition, ein Gloria für 4 Stimmen mit Orchester. (St. B. Einsiedeln.

3) Vgl. Mülinen, Helvetia sacra, S. 101, I. Teil. Dieses Benediktinerpriorat gehörte seit 1555 dem Stifte St. Gallen an und bestand aus 13 Konventualen von St. Gallen, nämlich aus einem Prior und Statthalter und zwölf andern Mönchen, die die Propsteien in Alt-St. Johann, St. Peterszell, Pfarreien zu Neßlau, Krummenau usw. versahen. Es bestand bis 1798. Nach der Revolution dieses Jahres wurde es mit dem Stift St. Gallen aufgehoben.

4) St. Archiv St. Gallen. Tom. 327.

5) In den Tagebüchern dieses Abtes findet sich keine Notiz über Meyer und seinen Großvater. Der Pater Hieronymus, Meyers zweiter Musiklehrer, wird jedoch mehrfach erwähnt.

6) Mülinen I, S. 89. »Die Abtei ward den 18. Juni 1848 durch Beschluß des Großen Raths des Kantons Thurgau aufgehoben und ist jetzt in eine Baumwollspinnerei umgewandelt. Bei der Aufhebung bestand der Konvent aus 13 patres und 4 fratres.

Die musikalischen Verhältnisse waren jedoch nicht besonders glänzend. Weder eine Orgel noch ein Clavecin war bei den dortigen Kammermusiken anzutreffen. Mit dieser Kunst konnte Meyer dort wenig anfangen; er beginnt dafür das Violin- und Violoncellspiel. Sein Lehrer war der Kapitularherr Professor Hieronymus König von St. Gallen. Auch über diesen Mann schweigen die Quellen.

Dreieinhalb Jahre lag Meyer in Neu-St. Johann seinen Studien ob. Da wacht zum erstenmal der Entschluß in seinem Innern auf, sich ganz dem geistlichen Stande zu widmen. Dieser Wunsch ist jedoch mehr dem Einflusse seines Onkels, Lorenz Rusconi, zuzuschreiben; Meyer war damals noch nicht 14 Jahre alt und sich der Tragweite seines Entschlusses sicher nicht bewußt. Der Großvater stand vollends diesem Entschluß ablehnend gegenüber, trotzdem er allzu leicht dem Willen des Knaben nachgab und in einem Briefe[1] den Abt Josef um Aufnahme seines Enkels in die Klosterschule des Fürstl. Stiftes St. Gallen bat.

Dieser Brief hatte den gewünschten Erfolg. Denn aus einem weitern Schreiben[2] vom 14. Mai 1734 ersehen wir, daß Fürstabt Josef am 3. Mai in einem Antwortschreiben seine Zusage gegeben. Der Großvater dankt

1) Er ist datiert vom 21. April 1734 und befindet sich zusammen mit dem folgenden 2) und einem dritten vom 14. August 1734 in Bd. 328 des Stiftsarchives St. Gallen. Besonders aufschlußreich ist der letzte. Der Großvater bittet darin den Abt um die Entlassung seines Enkels aus der Klosterschule und setzt nochmals die ganze Sachlage auseinander. Nachdem der Abt die Aufnahme des Knaben bewilligt, sei Franz Leonti wider Erwarten schnell von seinem Onkel, dem Pater Lorenz Rusconi, von St. Johann nach St. Gallen abgeholt worden. Die Geistlichen in St. Johann wußten noch nichts davon und waren darüber sehr böse, denn »ihnen etwas darüber zu mälden oder schreiben war verpoten worden, dessen ich zwar kein Ursach bin, noch tragen soll.« So ist mihr diese eilfertige Abforderung und abholung alzeit ganz seltsam vorkommen, angesihe der Knab in dem 14 Jahr mihr ohnfähig undt immatur anscheine sich zu einem engeren undt strengeren Institut zu entschlüssen, wann er nit durch annoch unbegreifliche Motiva darzu wäre beredet worden; dannoch müegte ich denen Directoren seiner Conscienz und Education es überlassen und traueren, da da doch lieber gesähn, man ihne gelassen häte, wo er gewäsen bis zur Zeit einer reiferen deliberation, deren er alzeit den freyen willen habe, undt hat. N u n v e r n i m m e i n e i n e m w e i t l ä u f i g e n B r i e f / s o d e r S o h n n i t b l e i b e n w i l l / von gedachtem Pater; daß der Jos. Leonti in dortig institut sich nit schikhen könne, undt daher sein entlassung begäre, obwohl da er sich in St. Gallen befindet, ein einziger Brief, den ersten namblich und in welchem die damahls favorable impreßion gewaltet, erhalten, undt seither ein anderer, oder zurück behalten oder verloren gangen sein soll. Wann demnach mein meinung nit ist, ihme seiner Vocativa halber gewalt anzuthun, als wolte E. Hochfürstlichen Gnaden Ehrenpietigst ersuchet haben, ihne wiederum auf St. Johann, v o n w a n n e s i c h z u b e g ä b e n e r w a h r s c h e i n l i c h o h n z e i t i g b e r e d t w o r d e n, in Gnaden zu entlassen . . . . . .

. . . . Euerer Hochfürstl. Gdn. Schuldigst gehorsamster Diener F. J. Meyer.

ihm nun für die Bereitwilligkeit, seinen Sohns-Sohn in das Studium ihro Hochfürstlichen Stift aufzunehmen in seinem und dem Namen »der Lieben seinen«. Er will zu jeder Zeit bereitwilligst zu seinen Diensten stehn. Mit underthäniger Veneration verschreibt er sich Seiner Hochfürstlichen Gnaden schuldigst Dienst Verpflichteter F. J. Meyer.

So setzte denn Franz Joseph Leonti im Mai des Jahres 1734 im fürstlichen Stift St. Gallen seine Studien fort. Dort war die Klosterschule: nur Zöglinge, welche die Absicht hatten, das Noviziat zu absolvieren, wurden da aufgenommen. Es muß ihm jedoch dort nicht gefallen haben, wohl reute ihn auch sein übereilter Entschluß. So wird der Aufenthalt in St. Gallen zu einer Episode, die nur 14 Wochen dauern sollte. Wohl bekam er von seinem Onkel Lorenz Rusconi, »der in den Galanterie-Stücken ziemlich wohl erfahren ware«, weiter Unterricht im Clavecin-, Violin- und Violoncellspiel, und soll auch sein Wissen in der Musikwissenschaft im dortigen Stift bereichert haben; anfangs Herbst verläßt Meyer schon wieder St. Gallen und kehrt nach Neu-St. Johann zurück, wo er bis anfangs Herbst 1735 blieb.

Damals ließ ihn der Großvater wieder zu sich nach Luzern kommen. Wieder ins Vaterhaus zurückgekehrt, machte er sich nun auch daran, neben der praktischen Musikpflege sich mit der Musiktheorie bekannt zu machen. Er las gute Musikbücher und »fienge bald aus sich selbst an, die Regeln und Lehrsätze zur Composition zu begreiffen, und nach solchen artige Musik-Stücke zu verfertigen, die so vielen Beyfall gefunden, dass man diesen jungen Componist, sonderheitlich in seiner Rukkehr zu Lucern, in angefangener Arbeit unverdrossen anzuhalten, aufmunterte«. Meyer war bald so weit, daß er von dem Jesuiten P. Alexius Baur, Professor der Redekunst in Luzern, den Auftrag erhielt, eine kleine Theatermusik zu komponieren. Er führte die Aufgabe auch glücklich aus, und der starke Beifall, der bei der ersten Aufführung zahlreich erschienenen Zuhörer war so groß, daß er sich entschloß, von nun an »nie mehr vom Komponieren ‚abzuweichen', sondern alles zu verfertigen, was man von ihme damals mit Vernunft fordern konnte«. Diese erste Komposition Meyers ist uns leider nicht erhalten.

Ende 1738, nach einem Zeitraum von nur vier Jahren, fällts ihm zum zweitenmal ein, Mönch zu werden. Er entschließt sich, in den Cisterzienser Orden einzutreten und dem Studentenstand zu entsagen. Am 31. Oktober 1738 reist er nach St. Urban[1]) ab. Aber auch da sollte der Aufenthalt nur ein Jahr dauern. »Die damals schlechte Musik war nicht

1) Leider ist es mir nicht gelungen, über diese zweite Klosterepisode Material aufzufinden, wohl vor allem deshalb, weil mit der Aufhebung dieses Klosters im Jahre 1848 die Archiv- und Bibliothekbestände in alle Welt zerstreut wurden.

nach seinem Geschmack«, dazu kam noch ein Brustleiden, und so hängt er nach einem Jahr die Kutte an den Nagel und reist wieder nach Luzern. Am 31. Oktober 1739, abends um 4 Uhr, trifft er dort ein.

Als ein Jüngling von 19 Jahren hatte er zum zweiten Male den innern Kampf zwischen den zwei Seelen in seiner Brust durchgemacht. Ein Herakles am Scheidewege. Die Jugend siegte. Der Drang nach äußerem Erleben, nach reger Betätigung, der Wunsch, die Welt zu sehen und nicht zuletzt die Sehnsucht sorgfältiger Pflege seines musikalischen Talentes, das war es, was ihn abermals aus dem Kloster trieb, mag der Verfasser der L. B. auch Gesundheitsrücksichten dafür als Hauptgrund anführen. So ganz harmlos wie die erste Flucht aus dem Kloster wird diese zweite nicht verlaufen sein, dafür war Meyer schon um fünf Jahre älter, reifer und selbständiger. Aus der kleinen Welt flieht er in die große. Das Land, wo er sich finden sollte, war Italien.

Zu seiner weitern musikalischen Ausbildung schickte ihn der Großvater nach Mailand[1]). In dieser Stadt, die damals über 300000 Einwohner zählte, herrschte ein überaus reges musikalisches Leben, das auf Meyers künstlerische Ausbildung sehr anregend wirken sollte. Zum erstenmal hatte er hier Gelegenheit, wirklich gute Musik zu hören und selbst an Aufführungen in privaten Kreisen der vornehmen Gesellschaft Mailands teilzunehmen. Bei Herrn von Krenzlin[2]), einem guten Bekannten seines Großvaters, wohnte er. Als Schützling dieses hochangesehenen Mannes standen ihm alle Türen offen. »Man schaffete Ihme alle nur errinnerliche Gelegenheit, die beste Opern, herrlichte Kirchen- und Camermusiken zu hören, in die bey höchsten Herrschaften haltende Accademien zu gehen, Häuser vornehmster Sänger, Sängerinnen und Musikanten öfters zu besuchen.«

Auf diese Weise wurde Meyer mit einer Unmenge von Werken der

1) Über Mailand vgl. 1. Zedlers Universal-Lexikon 1739, Bd. 20, S. 305. Mailand besaß damals 230 Kirchen, 40 Klöster, 50 Nonnen-Collegia, 100 Sozietäten und Gesellschaften; 2. das musikalische Leben in Mailand schildert sehr anschaulich Burney: Musikalische Reise durch ganz Italien, T. I, S. 67 usf., allerdings 30 Jahre später. Er weilte 1770 in Mailand; 3. Paglicci-Brozzi »Il Regio Ducal Teatro di Milano del Secolo decimo ottavo 1701—76. Milano, 1894, gibt Auskunft über die damals aufgeführten Opern; 4. vgl. auch Giuseppe Rovani im I. Bd. seines dreibändigen Romans Cento anni. S. 431 ff.; 5. Ad. Bernhard Marx: Gluck und die Oper, Bd. I, S. 23; 6. Otto Jahn: Mozart, Bd. I, S. 296.

2) Vgl. Eidgen. Abschiede, Bd. VII, 2, S. 1243, verzeichnet als Agenten für die Geschäfte zwischen Mailand und der Eidgenossenschaft, 1753, Franz Krenzlin, von 1753 an dessen Sohn Franz Krenzlin, von 1774 an Peter Krenzlin. Die Krenzlin waren ein Patriziergeschlecht aus Menzingen im Kt. Zug. Schon seit den ältesten Zeiten schenkten sie dem Staate verdienstvolle Mitglieder geistl. u. weltl. Standes. Kiem, Martin, Gesch. d. B. Abtei Muri, S. 183 erwähnt ihn im Jahre 1736 als Gast des Klosters Muri.

Instrumental- und Opernmusik bekannt; so hörte er sehr wahrscheinlich Glucks »Artaserse«, mit der sich dieser 1741 in Mailand zum erstenmal vorstellte, ferner Kompositionen von Glucks Lehrer, Giovanni Battista Sammartini[1] und der Neapolitaner wie Feo, Leo und Pergolesi.

Bei Ferdinando Galimberti[2] nimmt er einige Monate Violinunterricht, übt sich auf der Viola, dem Kontrabaß und dem damals in Italien so beliebten Psalterion. Das Hauptgewicht legt er aber auf das Clavecinspiel, das er so eifrig pflegte, »daß er in ganz kurzer Zeit ein so außerordentlich Brillantes Agrement erlernet hatte, daß er nicht nur von jedermann sehr hoch geschätzet worden, und allenthalben in die fürnehmsten Häuser völlig Zutritt gefunden, sondern die beste Capell-Meister in seiner Art im geringsten nichts zu befürchten hatte, welches damals in Mailand eine bekannte Sache ware«.

Nachdem er so ein Jahr lang nur der musikalischen Praxis lebte, und sich ausschließlich rezeptiv und reproduktiv betätigte, fängt er nun wieder selbst zu komponieren an. Es entstehen zahlreiche Kammersonaten für das Clavecin. Sie sind uns leider nicht erhalten, werden jedoch sehr gelobt. Daß sie allgemein entzückten, beweist am besten die Tatsache, daß »einige seiner fürnehmen Bekannten gedachter Stadt so verliebt in sie wurden, daß, als Er diese Sonaten denselben nicht mitteilen und auf keine Weise geben wollte, sondern als ein mit großer Müh zusammengebrachtes Kleinod sich allein vorbehielte, in seiner Abwesenheit über die Coffre haben brechen, und selbe in Zeit von 3 Tagen, da er auf ein Landgut zu einem Grafen abgefahren ware, abschreiben ließen, so Ihme nach langem von Mayland aus zu wissen gemacht wurde«.

Das war im Juni 1744, als er als Offizier von seinem Feldzuge auf der Durchreise nach Luzern sich einen Monat in Mailand aufhielt. Denn sein Mailänder Studienaufenthalt sollte jäh unterbrochen werden durch den Tod seines Großvaters am 16. Februar 1741. Er rief ihn in die Heimat zurück, wo ihm sein Schicksal zunächst neue Bahnen zuwies.

---

1) Vgl. Burney a. a. O., S. 671 ff. Sammartini (1704—74) war Organist mehrerer Mailänder Kirchen und Kapellmeister am Nonnenkloster Santa Maria Maddalena um 1730—1770.

2) Der berühmte Ferdinando Galimberti, wie ihn die L. B. nennt, wird von Riemann im Lexikon gar nicht erwähnt. Dagegen in Fétis Biogr. univ., in Mendels Musik. Convers.-Lex. und in Eitners Quellenlexikon. Er war um 1740 in seiner Geburtsstadt Mailand als Violinvirtuose und auch als Komponist von Sinfonien tätig und als Künstler sehr angesehen. Von ihm besitzt außer den bei Eitner zitierten Werken die Z. B. Zürich ein Concerto con corni di Caccia obligati in Ms (Mus. A. P. d. N. 8.)

In sardinischen Diensten.
1742—1744.

Ende 1741 bildete sich in Luzern unter Oberst von Keller ein Söldnerregiment zu Diensten des Königs Emanuel III. (1730—1773) von Sardinien. Da der Fremdendienst in den Augen der Patrizier als eine standesgemäße Versorgung galt und zudem als eine Schule, in der sich die jungen Leute den letzten weltmännischen Schliff holten, so hatte Meyers Vater seinem Sohn darin eine Offiziersstelle verschafft. So vertauscht denn der junge Musikus den Bogen mit dem Degen und reist am 3. März 1742 ab nach Ivrea, dem Sammelplatz des I. Bataillons. Damit beginnt Meyers militärische Tätigkeit, die in vier Phasen zerfällt,

1. den ersten Feldzug gegen die Spanier,
2. den zweiten Feldzug gegen die Franzosen,
3. den Aufenthalt auf der Insel Sardinien,
4. in die Schlacht bei Nizza und Meyers Gefangennahme bei Mont Alban.

Nach drei Wochen Dienst als Fähnrich der Leibkompagnie des Obersten von Keller wird er zum Unterleutnant befördert und macht in dieser Eigenschaft seinen ersten Feldzug mit.

Den politischen Hintergrund von Meyers nun beginnender militärischer Tätigkeit bildet der österreichische Erbfolgekrieg 1740/48). Auf drei Kriegstheatern schlug man sich damals, in Deutschland, den Niederlanden und in Italien. Ein hartnäckiger Kleinkrieg wütete hier mit Überfällen und Hinterhalten; es drehte sich alles darum, einander fortwährend durch Überrumpelungen die Pässe, die von der Dauphiné nach Piemont hinüberführten, streitig zu machen.

So sehen wir auch Meyer hoch oben in den Meeralpen mit 160 Mann auf Vorposten in lauter Eis und Schnee. Mit seinen Bregenzer und Tiroler Soldaten (Sardinien stand auf der Seite Österreichs) befestigte er einen Engpaß, durch den die Spanier beständig durchzubrechen drohten, »mit 75 angelegten Mines also, daß zwey Mann diesen einzelnen Paß mit Anzündung derselben bei Anrückung der größten Armee hätten vertheidigen können, anerwogen von Isola bis auf die Lombarda der Weg so schmal, daß nur Mann vor Mann defilieren kunnte«.

Im gleichen Jahre macht Meyer noch einen zweiten Feldzug mit, in dem er jedoch als Militär nicht mehr nennenswert hervortritt. Er erkrankt schwer, passiert mitten im strengsten Winter am 1. Januar 1743 mit großer Lebensgefahr den kleinen St. Bernhard und findet bei den Franziskanermönchen zu Aosta glücklich Unterkunft und liebevolle Pflege. Zwei Monate hält er sich hier auf. Ein vortreffliches Clavecin verhilft dabei ihm und den Mönchen die Zeit vertreiben; auch fängt er hier

wieder an, einige Kammersonaten zu schreiben. Von nun an tritt der Musiker wieder hervor, der als reproduzierender Künstler des Abends die Offiziere erfreut und als Schaffender keine Gelegenheit versäumt, sich zu betätigen.

Schon im ersten Kriegsjahre hatte er anläßlich der Fahnenweihe vom 27. Mai 1742 einen Parademarsch komponiert und der »Regimentsbande«, deren »Oberaufseher er ware«, gewidmet. Dieser Marsch, der von »jeder männiglichen mit viller Begierlichkeit und Vergnügen« angehört wurde, ist verloren. Oft sollen ihm des Nachts, »so er keinen Kriegsdienst leisten mußte, dermaßen seltsame Musiksideen in den Sinn gekommen sein, daß Er in seinem Zelt zu einer Drommel sich hingesezt und diese fleißig zu Feder gefasset«.

Aber nicht nur im Kreise seines Regimentes erregte Meyers Kunst Aufsehen. Die Kunde davon drang bald in die vornehmsten Häuser, sowie für kurz oder lang in einem Orte Quartier bezogen wurde. So treffen wir ihn in Ivrea beim Markgrafen Ponzona, in Novarra beim Grafen Caccia und Marquis Rivarolo und in Turin beim französischen Gesandten de Seneterre. Hier hörte er auch in dem 1741 eröffneten Teatro Regio Jomellis Oper »Tito Manlio«[1]) und trat als Solist in einem französischen Nachtkonzert auf.

Von besonderer Bedeutung ist jedoch das Konzert, das zu Coni zur Feier der glücklichen Ankunft seines Obersten abgehalten wurde. Dieser kehrte mit seinem Regiment von seinem nicht gerade erfolgreichen Winterfeldzuge zurück. Zum festlichen Empfang komponierte Meyer eine Solokantate »Il trionfo della gloria« (Metastasio), welche die vortreffliche Sängerin Vittoria Bruna so entzückend sang, daß er ihr zu Gefallen anfing, italienische Arien auf Texte von Metastasio zu schreiben, von denen »wöchentlich 3—4 in den öffentlichen Zusammenkünften des gräflichen Hauses Lovera von dieser Virtuosin sind abgesungen und von der gewöhnlichen Instrumentalmusik begleitet worden«. Bei dieser Gelegenheit »wurde die junge Gräfin Lovera nicht nur in sein von jedermann je mehr bewunderndes Clavecinspiel, sondern sogar in dessen Persohn verliebt, welche soweit beyderseits zugenommen, daß wofern das Regiment nicht gleich naher Sardinien hätte abmarschieren müssen, bäldigst eine musikalische Mariage erfolget wäre«. Ist die Kantate verloren, so sind uns dagegen die Arien in dem 1748 erschienenen op. 1 erhalten.

Auch dem Aufenthalt auf der Insel Sardinien verdanken drei Werke ihre Entstehung. Es sind zwei Operetten: 1. Metastasios »Il

1) Vgl. Giacomo Sacerdote »Il teatro Regio di Torino« 1892. Dasselbe enthält nebst einer kurzen Theatergeschichte ein ausführliches Verzeichnis aller dort aufgeführten Opern.

palladio conservato«, 2. »Applausi festosi della Sardegna« und 3. ein »Tedeum laudamus«.

Am 26. April 1743 war nämlich das I., am 17. Juni das II. Bataillon von Coni aufgebrochen, um sich in Villa Franca, einem kleinen, am Fuße mächtiger Felsmassen gelegenen Städtchen in der Nähe von Nizza in zwey Galeren und 7 französischen Tartanes zur Überfahrt nach der Insel Sardinien einzuschiffen. Am 28. Juni stachen sie nachts um 10 Uhr in See und liefen nach zehntägiger abenteuerlicher Fahrt am 8. Juli glücklich im Hafen von Cagliari ein. In dieser im Südwesten der Insel paradiesisch gelegenen Stadt brachte Meyer bis zum April des folgenden Jahres zu, also fast ein ganzes Jahr.

Vom Kriegsdienst erfahren wir wenig. Er war sehr eintönig, bestand er doch lediglich in der Bewachung der Festung Cagliari. Auch Meyer muß anfangs daran glauben. Er wird jedoch bald seinen militärischen Pflichten enthoben und entwickelt, indem er für die Unterhaltung sorgt, eine eifrige künstlerische Tätigkeit. Er macht die Bekanntschaft mit einem leidenschaftlichen Musikfreund, dem Advokaten Ratti, und errichtet schon am 28. August ein musikalisch-akademisches Kollegium. Oberst v. Keller, fast alle Offiziere des Regiments und die Noblesse von Cagliari nehmen daran teil. Meyer hat die Leitung, und zweimal wöchentlich finden abwechselnd in den feinsten Häusern Akademien statt, »worbey alle Dames und Cavaliers der Stadt freyen Zutritt hatten«. Am 7. Oktober 1743 wird er vom König zum Oberleutnant der Leibkompagnie befördert. Festlichkeit folgt auf Festlichkeit. Am 11. November überrascht er Oberst v. Keller zu dessen Namenstag mit einer kleinen Oper »Il palladio conservato«; der Text ist von Metastasio, die Musik ist verloren. Über die Aufführung berichtet die L. B. »Die Hrn. Capitains sparten auch nichts, um dieses unvergleichliche Musikstück zum Stande zu bringen, welches demnach den 11. und 12. November unter Herrn Obristen Quartier unter Zulauff einer unzahlbaren Noblesse mit göstem Zuruff abgesungen und jedermann mit aller Gattung Erfrischungen bei prächtigster Illumination herrlich ist bedient worden. Der Vice-König Baron von Blonay welcher von dem Regiment zu dieser fürtrefflichen Abendmusik auch ist eingeladen worden, sagte beim Eintritt in den Musiksaal zum Herrn Obrist: Monsieur Keller! Ich erfreue mich daß Eure Officiers zu Euerem Nahmensdag so viele Freude stellen, ich muß sehen, daß sie allen Respekt vor Euch tragen und ja sogar ein Offizier von Euerem Corps Euch eine so schöne Operetta vorstellet, ich werde es wissen bey Hof auszurühmen.« Bei der Wiederholung dieser Operette im Palaste des Erzbischofs von Cagliari mußte Meyer nach der Vorstellung noch einige Kammersonaten zum Besten geben. Wie beim französischen Gesandten Seneterre in Turin bewunderten alle wieder

»seine ungezwungene und flüchtige Tabulatur und seine außerordentliche Behendigkeit«. Zum Schlusse sagte des Erzbischofs Bruder, der »mit vieler Aufmerksamkeit ganz starr diesem künstlerischen Triebwerk« zugesehen hatte, zu Meyer: »Monsieur! Vi sono molti maestri con barba grigia che non sanno la metà di quello che sa Lei.«

Auch zu den übrigen zwei in Sardinien entstandenen Kompositionen besitzen wir nur die Aufführungsberichte: die Werke selbst sind verloren. Die auf einen Text des Advokaten Ratti komponierte Operette »Applausi festosi della Sardegna« wie das Tedeum laudamus sind beide Gelegenheitskompositionen, wie überhaupt alles was Meyer während seiner Militärzeit schrieb. Diesmal bildete des Königs Sieg bei Château Dauphin über die Spanier den äußeren Anlaß. Ein feierlicher Dankgottesdienst fand bei dieser Gelegenheit im Dome statt, und Meyers Tedeum wurde »bei einem erstaunlichen Zulauf des Adels und Volks nach Wunsch abgespielet«. Auch die »Applausi festosi« verherrlichen diesen Sieg. Sie wurden am 19. Januar 1744 im Hause des Generals Barol aufgeführt. »Der König bezeugte als jedermann überhaupt, ein allgemeines Wohlgefallen sonderbar, da die Musik sehr stark und brillant. auch eine prächtige Illumination zu sehen, die mit kostbarester Bedienung, und Erfrischungen, so das Regiment eine beträchtliche Summe gekostet, in allem Überfluß begleitet ware. Nach dieser Operetta, welche mit unausgesetztem Beifall sich beendigte, wurde gewöhnlichermaßen der Bal eröffnet, der über Mitternacht gedauret hatte.«

Die glanzvolle Stellung, die der junge Künstler und schmucke Offizier in Sardinien einnahm, verdichtet sich jedoch am besten in den vielen Lobsprüchen und Gedichten, die bei festlichen Anlässen auf ihn verfaßt und sogar gedruckt wurden. Als das Beste von allen bezeichnet der Verfasser der L. B. ein Sonett, das auch hier mitgeteilt sei. Es trägt folgenden Titel: Elogio / al merito distintissimo / dell' illustrissimo Signore / Francesco Giuseppe di Schauensee, / luogo tenente nel regimento lucernese di Keller, / studioso di geografia, e di lingue diverse, ornato delle / più belle arti cavaleresche, virtuosissimo di musica / e del cembalo, / dilettante famosissimo« / und lautet:

Sonetto.

Al Fior degl' anni unir virtù matura
Geografico Studio a militare,
Saper Lingue Straniere e le più rare
Arti, che Cavalier saper procura.

Ne' Musici Pensier seguir la pura
Scuola de' miglior Maestri, e con le care
Ricercate de Tasti innamorare
Con Arte superiore alla natura.

Meyer son vostre Doti e in Voi s'è reso
Agevole il sentier che condur suole
Al Colmo di virtù da molti atteso

Il sodo, il bello in Voi tutto è compreso
Dimostrando così, che tutto può
Di Gloria un nobil Petto acceso.

Nachdem sich die Offiziere auf diese Weise den Winteraufenthalt auf der Insel Sardinien so angenehm wie möglich gestaltet hatten, segelten sie am 7. April 1744 mit ihren Truppen wieder nach Villa Franca zuzück. Die Rückfahrt sollte jedoch nicht so glatt verlaufen. Schon in der ersten Nacht brach ein orkanartiger Sturm aus, der volle drei Tage anhielt. Die Schiffe wurden ein Spielball der Wellen. Bald trieb sie der Sturm gegen Afrikas Küsten, dann jagte er sie wieder zurück gegen die St. Petersinsel, die ganz dicht vor der Südwestküste Sardiniens liegt. Nach einer Zwischenlandung im Hafen von Conti (etwas nördlich an der Westküste gelegen) setzten sie, als besseres Wetter eingetreten war, ihre Fahrt wieder fort, die sich jedoch nochmals recht stürmsch gestalten sollte, ehe sie den Hafen von Villa Franca erreichten. Am 3. März 1744, also nach mehr als drei vollen Wochen, kamen sie endlich dort an. Diese an Unfällen so reiche Seefahrt reiht sich würdig neben jene aus Wagners Leben bekannte von Riga nach London. Auch sie dauerte dreieinhalb Wochen. Und wie sie auf Wagner einen mächtigen Eindruck machte und in ihm die Sage vom fliegenden Holländer heraufbeschwor, so fand 100 Jahre früher auch Meyer in diesem Seeabenteuer reichen Stoff zu musikalischer Gestaltung. »Die brausenden Winde tobend und schäumenden Wellen des ungestümen Meeres gaben ihme anstatt der Forcht vielen Stoff zu neuen Musikeinfählen, die er nachhero in einigen Arietten auf das lebhaftiste anzubringen gewußt hatte.« In Arie 29 von op. 1 besitzen wir eine solche Arie, die von diesem Seesturm erzählt. Sie ist für Contre-Alt geschrieben und lautet:

Saevit mare furunt venti
Surgunt fluctus turbulenti
Tu mi Jesu protege me
Natut malus fluit velum
His ex undis tu in coelum
Navem cordis dirige.

Es scheint fast als hätten die piemontesischen Truppen durch ihren allzu leichtfertigen Lebenswandel während des Winters den Zorn der Götter erregt. Nachdem sie auf dem Meere mit dem bösen Äolus zu kämpfen gehabt, greift nun der gewaltige Mars bestimmend in ihr Leben ein. Nun wird es wirklich Ernst, und die Katastrophe bleibt auch nicht aus.

Man muß die Berichte in der Luzerner Dienstagszeitung vom Jahre 1744 lesen, wenn man ein Bild von diesem Kampfe bekommen will.

Im Hafen von Villa Franca befanden sich damals 23 englische, holländische und schwedische Schiffe im Solde des Königs von Sardinien, außerdem noch andere Fahrzeuge und drei Kriegsfregatten. Das Kommando hatte Admiral Mattheus. Die sardinischen Truppen aber waren gleich nach ihrer Ankunft in Nizza[1] abmarschiert und hatten dort ihre Quartiere bezogen. Während sie sich dort von der Seekrankheit erholten, überschritten die Spanier und Franzosen[2] den Varfluß, der zwischen Cannes und Nizza ins Meer mündet und die Grenze zwischen Frankreich und Sardinien bildete und rückten gegen Nizza heran. Die Piemonteser zogen sich nun auf die Festung Mont Alban[3] zurück, um sich zur Verteidigung einzurichten. Gleichzeitig wurden von Nizza bis zu Varmündung Posten aufgestellt, welche auch 28 Bataillone in der Umgegend von Nizza[4] und viele im Anmarsch meldeten. Auch sonst tat man alles, um dem Angriff des Feindes widerstehen zu können.

Nach solchen Vorbereitungen auf beiden Seiten eröffneten die Spanier und Franzosen in der Nacht vom 19. auf den 20. April die Schlacht bei Villa Franca; an drei verschiedenen Orten griffen sie gleichzeitig an[5]. Die Piemonteser leisteten heldenmütigen Widerstand. Wie erbittert der Kampf war, beweist am besten der mir zwar sehr wenig glaubwürdig scheinende Bericht von den übermenschlichen Leistungen Oberst v. Kellers. Dieser soll bei Casina di Thaon fünf Stunden lang mit 47 Mann gegen die wiederholten Angriffe eines »4000 Mann starken Armeekorps«, welches der Marquis de Mirepoir kommandierte, sich verteidigt haben, bis er alle Munition verschossen hatte und man im Begriffe war, schweres Geschütz gegen das Haus aufzufahren. Da war er genötigt zu kapitulieren. Er soll aber wegen seines Heldenmutes vom feindlichen General selbst nachher wärmstes Lob erhalten haben[6].

1) Die Grafschaft Nizza gehörte damals zum Königreich Sardinien, das noch aus folgenden Gebieten bestand: 1. dem Herzogtum Savoyen, 2. dem Fürstentum Piemont, 3. den Herzogtümern Aosta und Montferrat und 4. dem Herzogtum Genua und der Insel Sardinien.

2) Vgl. Luz. Dienstagsztg. 20. März 1744.

3) Vgl. die Karten und Abbildungen von Nizza u. Umgebg. in Meyers Reisebücher: Südfrankreich von Gsell-Berlepsch, S. 284.

4) Vgl. Luz. Dienstagsztg. 7. April 1744.

5) Luz. Dienstagsztg. S. 118 bringt eine genaue Schilderung der Schlacht.

6) Wie weit dieser Anekdote Glauben zu schenken ist, möge der Leser beurteilen. Sie befindet sich außer in der Luz. Dienstagsztg. 1744 und in der L. B. auch in den Lebensnotizen zur Porträtgallerie berühmter Luzerner, Nr. 118, die Oberst v. Keller behandelt. Über Oberst v. Keller vgl. Marcus Lutz, Nekrolog denkwürdiger Schweizer, und May, l'histoire militaire de la Suisse 1788, Bd. 7, S. 339, 391.

In der gleichen Nacht hatte auch das Bataillon, bei dem Meyer sich befand, einen kurzen, aber erbitterten Kampf zu bestehen, dem auch es unterliegen mußte. Bis morgens 6 Uhr behaupteten die Schweizer »die Retranchements«. »Da indessen der Feind von allen Seiten einbrache, mußte das Bataillon die Fahnen und Gewehre gleich andern niederlegen und sich gefangen geben. Unter den 800 Gefangenen befand sich auch Oberleutnant Meyer. Der Marquis de Mirepoir und General de las Minas ließen nun alle Gefangenen nach Nizza bringen. Meyers Gefangenschaft dauerte jedoch nicht lange. Zudem hatte er als Offizier die größte Freiheit. »Mit dem Gewehr an der Seite durfte er sogar gleich andern Offiziers nicht nur in und außerhalb der Stadt, sondern sogar in das feindliche Lager gehen« Schon nach acht Tagen wurde er jedoch vom spanischen Infanten Don Philipp nach Hause entlassen; mit einem Paß versehen machte er sich auch gleich auf den Weg. In Cuneo, wohin er sein Gepäck hatte schicken lassen, hielt er sich noch kurze Zeit im Hauptquartier des Grafen de la Rocca auf, dann aber reiste er über Mailand nach Hause. Anfangs Juli 1744 traf er in Luzern wohlbehalten an. Damit schließt Meyers »italiänische Zeit«, die zu den bewegtesten seines ganzen Lebens gehört.

Wieder in der Heimat.

1744—1752.

Die nun folgenden Jahre bis zum Eintritt in den geistlichen Stand zeigen uns Meyer abermals in einer Doppelstellung, 1. als Staatsmann, 2. als Musiker. Wenn uns hier der Staatsmann auch weniger interessiert, für seine gesellschaftliche Stellung ist er doch ungemein wichtig; denn seine öffentlichen Ämter, die er als junger Adelssproß zu bekleiden hatte, sie waren die Etikette, unter der wir ihm unter der aristokratischen Gesellschaft von Luzern begegnen.

Schon während seiner Abwesenheit, 1743, war Meyer als Mitglied in den großen Rat von Luzern aufgenommen worden.

Bei seiner Heimkehr wurde er sofort an die »kleinen Tribunalia« der sogenannten Stadt- und Neune-Gerichte befördert. Von den Ämtern, die der große Rat zu vergeben hatte, erhielt er 1747 noch das Unter-Zeugherrn-Amt, 1751 wird er Sust- und Reißwagherr.

Daß er diesen öffentlichen Stellungen mit viel Geschick und Pflichtgefühl vorstand, geht aus einem Bericht hervor, der sich in einem Manuskript betitelt »Merkwürdigkeiten der lobw. Stift- und Pfarrkirchen« im Hof zu Luzern (1760) findet. Dort wird er als ein »kluger Ratsherr, ein großer Offizier und ein unermüdeter Amtmann als Unterzeugherr gepriesen«. Sein Lebensziel sah er jedoch darin nicht, die Befriedigung seines musikalischen Schaffensdranges lag ihm vor allem am Herzen, und

er entfaltete in Luzern bald eine überaus emsige Tätigkeit als ausübender und schaffender Künstler.

Im Vordergrunde steht der ausübende Künstler. Vor allem setzte sein prächtiges Orgelspiel allgemein in Entzücken. »Er ware seiner Zeith der größte Orgalist & Componist der Musik, ein Wunder der Schlagung der Orgel«, heißt es in dem vorhin erwähnten Bericht[1]. Natürlich ist damit der Vergleich nur mit dem gezogen, was damals die Schweiz auf diesem Gebiete an Leistungen aufzuweisen hatte.

Diese hervorragende Virtuosität auf der Orgel hatte zur Folge, daß er bald auch in weiten Kreisen bekannt und als Gast bald da, bald dorthin eingeladen wurde.

So finden wir Meyer 1745 in Engelberg, 1745 und 1747 in Rheinau, 1747 und 1751 in Muri, 1747 in St. Gallen, 1749 in Zürich und Beromünster und 1751 in Konstanz anwesend.

Am 4. September 1745 wurde in Engelberg die neue Kirche eingeweiht. Ein Festzug fand statt und an dessen Spitze ritt »Leutenant Franz Joseph Leonz Meyer, der Sohn unseres damaligen Klosteramtmanns in Luzern«. Am 6. September, dem Feste des Talpatrons St. Eugenius, spielte er beim Hochamt bereits reisefertig in Stiefeln und Sporen die Orgel, die er »diese ganze Zeit hindurch zu allezeit höchstem Vergnügen recht meisterlich geschlagen[2]).

Im gleichen Jahre ist er im Kloster Rheinau zu Gast, dem sein Onkel Bernhard Rusconi (1702—1753) von 1745—1753 als Abt Bernhard II. vorstand. Er ließ seinen Neffen kommen, um die reparaturbedürftige Orgel zu untersuchen; sie wurde in seiner Anwesenheit wieder hergestellt und Meyer erteilte damals allen, »so von seiner Kunst Nutzen schaffen wollten«, Unterricht. Wie sehr seine Kunst die Zuhörer entzückte, beweist der Umstand, daß er den Auftrag erhielt, die Kirchenmusik zu dem Jubelfest des heiligen Basilius für Rheinau zu schreiben und persönlich dort aufzuführen. Am 2., 3. und 4. September 1747 fand die Festlichkeit statt, über die wir durch ein Traktat des Pater Beat Muos[3]) in Rheinau näher unterrichtet sind.

Zwischen diese beiden Aufenthalte in Rheinau fällt ein Besuch[4]

1) Ich verdanke ihn der gütigen Mitteilung von Herrn Chorherrn J. Amberg in Luzern.

2) Nach einem der Chronik über die feierliche Einweihung der neuen Kirche Engelberg entnommenen Bericht.

3) Vgl. das in der L. B. im Abschnitt über das Jahr 1747 mitgeteilte Zitat. Unter den admirabiles concentus Musici sind wohl einige Offertorien zu verstehen, die Meyer 1752 als op. 2 herausgab.

4) Am 4. Jauuar 1747 befindet sich Meyer nach der L. B. in St. Gallen. In den Tagebüchern des Abtes finden sich leider keinerlei Notizen, die auf Meyers Anwesenheit Bezug hätten.

des Klosters St. Gallen, den Meyer einer Einladung des Fürstabtes Coelestin II.[1]) folgend 1747 abstattete. »Er behielte ihn einige Wochen bey Hof und hatte eine Freude von der seinen Herren Musikanten gegebenen neuen Anweisung in der Musik«. Von den herzlichen Beziehungen, die Meyer dort angeknüpft hatte, zeugen seine als op. 1 1748 in St. Gallen gedruckten und bei Josef Samm in Unterammergau verlegten 40 Arien. Sie sind Coelestin II. gewidmet.

Am 4. September 1747 anschließend an seinen zweiten Rheinauer Besuch ist Meyer in der Stiftskirche der Benedektiner Abtei Muri[2]) anwesend. Die erste Säkularfeier zum Andenken an die dorthin übertragenen Reliquien des heiligen Leontius wurde dort mit größter Pracht abgehalten. In Muri war damals Abt der so beliebte und von allen hochverehrte Gerold I., dessen Wirken Meyer in der Widmung seines 1752 erschienenen op. 2 dahin zusammenfaßte, er habe die Altäre von Muri, die er in Holz oder Stein empfangen hatte, in lauter Gold zurückgelassen[3]). Dieser vornehme und groß angelegte Mann gestaltete dieses Fest zu einem feierlichen Akt für die ganze katholische Schweiz, der an Glanz und Pracht wohl nicht häufig übertroffen wurde. Die ersten Würdenträger der Kirche und des Staates waren dort versammelt und die anwesende Volksmenge schätzte man auf 40000. Auch zu dieser Feier hatte Junker Meyer »auf hohes Ansuchen die Kirchenmusik verfertiget und mit vielem Beyfall persönlich aufgeführt«. Aus der Widmung zu op. 2 ist ersichtlich, daß einige von den 1752 herausgegebenen 16 Offertorien auf dieses Fest hin entstanden und schon damals aufgeführt worden sind[4]).

1751 treffen wir Meyer zum zweiten Male in Muri. Gerold I. (1673 bis 1751), der seit 1723 dem Kloster als Abt vorgestanden, war gestorben und es galt, einen Nachfolger zu bestimmen. Die Wahl fiel auf Fridolin Kopp aus Rheinfelden[5]) (1651—1758). Bei seiner Einsetzung waren u. a. anwesend: Der Nuntius Acciajuoli aus Luzern und die Prälaten Coelestin

1) Nach Mülinen (Helvetia Sacra) war Coelestin II. (1701—1767) von 1740—1767 Abt des Klosters St. Gallen. Er errichtete u. a. ein Regiment in spanischen Diensten, baute das schöne Kornhaus in Rorschach und die prachtvolle Stiftskirche in St. Gallen. Er war ein großer Mäcen der Wissenschaften.

2) Über Muri vgl. 1. Mülinen Helvetia Sacra. 2. Pater Martin Kiem. Gesch. der Benedikt. Abtei Muri-Gries, Bd. 2, 233—234.

3) Fasce verbi complectar omnia: Jure gloriari posse, quo Murorum Aras reliquerit aureas quas ligneas aut lapideas acceperat.

4) Es sind die Offertorien VII—XIII.

5) Er war nach Pater Kiem a. a. O. der Hofdichter von Muri, verfaßte 39 Elogien auf die Äbte und einen auf den Probst von Muri. Im lateinischen Lapidarspiel bewies er eine fabelhafte Gewandtheit. Den Glanzpunkt seiner Gedichte bilden die Vanitates, die von vielen abgeschrieben wurden.

von St. Gallen und Nikolaus von Einsiedeln. Der päpstliche Nuntius benedizierte ihn. Zahlreiche Gäste drängten sich zu dieser Feier herbei und bezeugten dem neugewählten Fürstabte ihre Freude. Meyer half diese Feier mit seinem Spiel verschönern. Wie zu seinem Vorgänger stand er auch zu Fridolin auf freundschaftlichem Fuße und wie mit Coelestin II. in regem Briefwechsel[1], von dem wir jedoch nur aus Meyers Widmung wissen.

Dazwischen fallen die zwei Besuche von Zürich und Beromünster im Jahre 1749.

Nach Zürich kam Meyer auf seiner Rückreise aus dem Thurgau, wo er Verwandte und Freunde besucht hatte[2]. In der L. B. lesen wir darüber folgende Schilderung:

Es ereignete sich auch in seiner Ruckreise, daß als Er durch Zürich passierte, an eben demselben Tag ein von dortig großen Liebhabern der Musik auf dem berühmt' Zürcherischeu Musik-Collegio[3] wochentlich einmal zu haltend' öffentliches Concert, unter Anführung des beruffenen Virtuosen Hrn. Nazario Deeh[4]) von Bergamo Maestro di Violino etc. eröffnet wurde. Er verfügte sich auch in den fürtrefflich und kostbar meublirten Musiksaal; Er schmeichlete sich aber allda unnbekanter dieser prächtigen Musik beyzuwohnen, allein Er wurde sogleich von einige Herren der Stadt erkannt, welche Ihne, ohne ferneres Befragen als Jkrn. Raths- und Zeug-Herrn Meyer von Lucern bewillkommten und bittlich ersuchten: Daß Er dem ansehnlichen Auditorio (unter welchem der Holländische Minister Msr. de Calmette, gleichfalls sich befande das besondere Gefallen erweisen und dessen soweit berühmte Kunst hören lassen wolte. Nach einigen Entschuldigungs-Complimenten ließe Er sich überreden und besteigte die erhabene Orchestre, deme von zweyen das Prinzipal-Clavecin angetragen wurde, auf welchem Er auch ein seiner raren Orgel- oder Clavecin-Concert, in Begleitung der gewöhnlichen Instrumental-Musik und unter einem allgemein fast ungestümen Handklatschungs-Zuruff zu männiglich' vollkommenem Vergnügen, meistermäßig aufgeführt. Man erwiese Ihme auch von Seiten des Collegii und der Noblesse zu Zürich große Ehre, die Er aber nicht länger, als solchen Abend genießen kunnte, weilen seine Geschäfte Ihnen aher Hause beruften.

Diesem Besuch, dem einzigen, den Meyer der Limmat-Stadt machte, ist wohl zuzuschreiben, daß die Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft zwei seiner Werke besitzt[5].

1) Erhalten ist uns davon nichts.

2) Vgl. L. B. im Abschnitt 1749. Damit ist wohl wieder das Kloster Rheinau gemeint.

3) Vgl. Dr. Karl Nef, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz. St. Gallen, 1897. Dr. Max Fehr: Zürich als Musikstadt im 18. Jahrhundert. Zürich, Orell Füßli.

4) Dieser ist wohl identisch mit dem bei Nef a. a. O. S. 73 erwähnten Nazario Dehec, der um 1710 in Deutschland geboren, später erster Violinist an der Kirche Santa Maria Maggiore in Bergamo war. Er war der erste Künstler, der in Zürich eine mehrmonatliche Anstellung fand. Er spielte schon 1732 in Zürich.

5) Op. 6 und op. 7.

Ein höchst bedeutungsvolles Ereignis des Jahres 1749 war Meyers Besuch des Stiftes Beromünster. Dort fand am 29. September das St. Michaelsfest statt, zu dem Meyer eine dreichörige Festmesse schrieb. die über zwei Stunden gedauert haben soll. Wie es damals zuging, berichtet uns Theodor Stauffer[1]):

Es war der Vorabend des Festes des heiligen Michael, des Patroziniums des altehrwürdigen Stiftes Beromünster, das zu selber Zeit noch in zweitägiger Feier sehr solenn begangen wurde. Zahlreiches Volk aus der Umgebung, Wallfahrer, fremde Gäste, Studenten, kamen alsdann herbeigeströmt und der einsame stille Ort erhielt über diese Tage ein recht belebtes Aussehen. Vornehmlich aber war es das luzernische Patriziat, das dem Feste den äußern Glanz verlieh. Feine Damen und Herren, Verwandte und Bekannte der Stiftsgeistlichkeit fuhren stolz in ihren Karossen daher, um den bescheidenen bürgerlichen Ort mit ihrer ad Gegenwart zu beehren, und glänzten namentlich in zahlreicher Vertretung an der splendiden Tafel der Probstei.

Bei den für diese kirchliche Feier komponierten Festmessen wirkten alle, selbst auswärtige Kräfte mit. Daher fanden fremde Musiker gastliche Aufnahme und mancher werdende Jünger Apollos lenkte seine Schritte von der Heerstraße hinüber in die quellendurchrauschte Einsamkeit der uralten Berona, wie Stift und Flecken in der Chronik genannt werden, um nach einigen gut durchmusizierten und noch besser durchlebten Tagen reichlich beschenkt ungern von der trauten Stätte zu scheiden.

Die Missa solemnis pro festo sancti Michaelis wurde durch drei Chöre mit je einem Orchester, verteilt auf die Haupt- und beiden Seiten-Orgeln, aufgeführt. Da eine solche Besetzung sehr zahlreiches Personal erforderte, wurden die benötigten Kräfte wie und woher sie nur zu haben waren, herbeigezogen und so fand sich ein buntes Durcheinander zusammen.

Man denke sich zuvor das Gesangspersonal: Jugendblühende Mädchen im Feiertagsschmuck, sowie reifere Schönheiten — jungfräuliche Herbstzeitlosen, ja sogar Frauen kanonischen Alters. Dazwischen dem Sopran und Alt zugeteilt Chorknaben — Choralisten — Schnittlauchhaarige Jungens in den ausgiebigsten Flegeljahren, deren geistliches Gewand — roter Talar unter weißem Chorhemd — wenig zu der profanen Gesinnung passen wollte, mit der sie sich einander auf die Zehen traten oder ihren Partnerinnen ungalante Ellenbogenstöße widmeten; ferner lebensfrische Kapläne in ihren Chorgewändern neben flotten Studenten in Trodelröcken, betagtere Stiftsherren neben gesetzteren Bürgern. Dann die Geiger, Geistliche, Weltliche, Einheimische, Fremde bunt durcheinander; die Bläser, meistens Münsterer Bürger in ihren blau und roten Bratenröcken und schließlich als Jupiter tonans der Paukenschläger — laut der Aufzeichnung des Organisten — als Primus des damaligen Tympanisten Trifoliums, ein Mann herkulischer Gestalt in brennendem Scharlachrock, gelben Beinkleidern, riesiger Perrücke, zwischen den zwei lebensgroßen vergoldeten Posaunenengeln der Orgel, das personifizierte jüngste Gericht.

1 Über Stauffer vgl. Münsterer Zeitung, 21 Oktober 1916, Nr. 43. Er schrieb eine kulturgeschichtliche Novelle »Der böhmische Musikant« (abgedruckt im 28. Jahrgang 1881 der Schweiz. Musikzeitung). Den Stoff dazu schöpfte er aus der Hauschronik des Organisten von Beromünster und so liegt eine Identifizierung der dort geschilderten Aufführung der dreichörigen Festmesse mit der Meyerschen sehr nahe.

Mit der Reise nach Konstanz im Jahre 1751 finden diese Gastspiele auf längere Zeit hin ihren Abschluß, vor allem deshalb, weil Meyers seit Jahren wieder immer stärker sich äußernde Neigung zum geistlichen Stande dort zum endgültigen Entschluß reifte und kurz darauf auch tatsächlich sein Übertritt in den geistlichen Stand erfolgte. In Konstanz wurde damals der Kardinal Franciscus von Rodt zum Bischof von Konstanz gewählt. Diese Feier machte auf Meyer, der sich »bei dieser Consecration in der Kirche bei der fürstlichen Tafel mit Aufführung einer künstlichen Musik viel Ehre erworben, einen unauslöschlichen Eindruck. Auch faßt er zum Kardinal von Rodt eine so tiefe Neigung, daß er ihm später seine 1757 als op. 4 erschienenen sieben Messen widmete. In der Vorrede gedenkt Meyer dieses Tages, wenn er sagt: »Zu diesem Entschluß (dem Kardinal die Messen zu widmen) trieb mich eine einzigartige, schon seit vielen Jahren gegen Sie in mir genährte, von höchster Ehrfurcht erfüllte Neigung, deren Kraft, ich möchte sagen, süße Heftigkeit ich nirgends mehr erfahren habe als an jenem Tage, an dem sie einer Flamme gleich in meiner Seite unbewußt ausbrach, sich selbst ebenso treu wie glücklich verratend, an dem Tage nämlich, an dem man Dir unter ungezählten Glückwünschen Deiner Untergebenen und der größten Freude aller, die Dir und sich dafür dankten, die Mitra von Konstanz auf Dein geweihtes Haupt setzte, an dem Tage, der mich nach glücklicher Reise bis nach Konstanz hinunter geführt und mich damals nicht nur unter die Schar der Dir zu Deiner feierlichen Einsegnung Beifall spendenden, sondern nachher auch noch unter die Sängerchöre gesellte. Als Meyer am 18. März 1752 »Gottes Stimme folgend von den Dingen und Hoffnungen der Welt sich abgekehrt und als Priester seinen Geist dem heiligen Orden zuwandte, da war es der Bischof von Konstanz, der ihm alles was zur Beschleunigung dieses Schrittes nötig war, aufs schnellste beschafft und nach Luzern geschickt hatte«.

Der Grund zu diesem »von jedermann ganz unerwarteten Entschluß« ist einmal Meyers Veranlagung und dem Einfluß seiner Umgebung zuzuschreiben. Unter seinen Verwandten gehörten dem geistlichen Stande nicht weniger als zehn an, ein Bruder, drei Neffen, drei Großneffen, zwei Basen und ein Vetter. Darunter waren hohe Würdenträger, wie der Abt Gerold II. von Muri, geb. 1729, dann Bernhard III. Rusconi von Rheinau, ferner die Äbtissinnen von Obereschenbach und Kloster Fahr. Den äußern Anlaß zu diesem Schritt gaben aber wohl zwei schwerwiegende Ereignisse, einmal die unglückliche Verlobung mit der jungen adeligen Luzernerin Eva Margaretha Pfyffer von Altishofen und der Tod seines Lehrers, des Organisten Jost Wilhelm Müller im Jahre 1752.

Was seine Braut betrifft, so war sie die Tochter des Hauptmanns der k. k. Schweizergarde zu Wien, Junkers Pfyffer von Altishofen. Er hatte

sich mit ihr 1748 verlobt unter dem Vorbehalte, erst nach zwei Jahren zu heiraten. »Weil aber wie bey derley Umständen sehr oft, und ganz leicht zu geschehen pflegt, allerhand Intrigues gespielt, und beyderseitige Eltern durch Ohren-Blasereyen in Verlegenheit gesetzt worden, als hat auch die Liebe unter denen beyden Verlobten angefangen dero Hitze in Kaltsinnigkeit zu verwandeln, welche um den Augstmonat 1750 gänzlich ausgeloschen, und beyde Parteyen ganz friedlich und in solchen Ehren, die bis hero anständig gepflogene Bekanntschaft verabscheidet, wie sie anno 1748 selbe angefangen hatten.«

Nun war noch die Organistenstelle an der Stiftskirche St. Leodegar frei geworden. Ein Wirkungsfeld tat sich Meyer auf, wie er es sich nicht schöner wünschen konnte. Auch bekam er damit ein Instrument, das weit und breit berühmt war, die von dem bekannten Salzburger Johann Geißler (1640—1651) erbaute Hoforgel[1]). So legt er denn am 18. März all seine weltlichen Ämter nieder und empfängt vom Rat die von ihm begehrte Organistenstelle an der Stiftskirche im Hof.

»Am 20. März,« lesen wir in den Stiftsprotokollen von 1752, »stehlete sich vor das Kapitel praenobilis dominus Franciscus Josephus Leontius Meyer von Schauensee mit einer zierlichen Oration, auf daß unsere großgünstigen gnädigen Herren und Oberen ihm die Organistenstelle übergeben, mithin er um die Praebenda und sacellania honoris das juramentum zu tun erscheine. Auf welches einhellig obgedachter hochadeliger Herr als Minorista wegen seines hochadeligen Herkommens, auserlesener Music-Kunst und besten Sitten als solcher bekannt das juramentum geschworen und alles beobachtet worden, wie bey seinem Herrn Vorfahren am 22. November 1727. Auch hat obgedachter Herr Sacellanus honoris angelobt, alles in seiner Instruktion zu halten. Allein hat er ihme ausgebeten, unter dem heiligen Rosenkranz nicht auf die Tritt zu kommen, sondern auf der Orgel zu bleiben und baldigst anzuschlagen, finito sancto rosario, so ihm auch ist bewilligt worden. Nachmittag aber ist wohl gedachter Herr Organist bey den hochwürdigen Herren Kapitularen herumgegangen, sich höflichst bedankend, daß das hochwürdige Kapitel ihm die Sacellaniam[2]) honoris übergeben habe.

1) Über die Orgel vgl. Theodor von Liebenau im Anz. für Schweiz. Altertumskunde Nr. 2 und 3 1902/03, Bernhard Fleischlin »Die Stifts- und Pfarrkirche zu St. Leodegarius und Mauritius im Hof zu Luzern«, Möhler-Gauß »Kompendium der Kirchenmusik«, dort ist sie als eine der schönsten und größten Orgeln unserer Zeit angeführt.

2) Zu den Sacellaniae honoris gehörten die Ämter des Leutpriesters, des Schullehrers und des Organisten. Jedes war eine sogenannte Laienpfrund, d. h. eine von privater Seite der Kirche vermachte Stiftung, vermöge welcher die Inhaber dieser Ämter das gleiche Einkommen wie die Chorherren beziehen konnten. Der Organist hatte das Recht, beim Tode eines Stifters einen neuen zu ernennen. Der

Gleichzeitig mit der Übergabe der Organistenstelle begann der päpstliche Nuntius Acciajuoli Meyer in Zeit von drei Wochen zum Priester auszuweihen, L. B. Das war möglich.

Meyer empfing zunächst die niedern Weihen oder die sogenannten Unterorden. Sie konnten alle auf einmal verliehen werden und an sie war das Gelübde, nicht zu heiraten, nicht gebunden. Erst mit dem Empfang der obern Weihen war dies Gelübde verknüpft, die er gleich darauf erhielt. Damit hatte Meyer dem weltlichen Stand auf immer entsagt, um im Schoße der Kirche von nun an ad majorem dei gloriam seiner Kunst zu dienen.

In der Zeit, die wir eben betrachtet, war Meyer auch als Komponist tätig. Und zwar entwickelte er eine erstaunliche Vielseitigkeit. Als Instrumentalkomponist schreibt er Sonaten für das Clavecin, Konzerte für Orgel und Ouverturen und Sinfonien für Orchester; als Kirchenkomponist pflegt er vor allem den begleiteten Sologesang, dann aber auch in seinen Messen und Offertorien den vierstimmigen Chorsatz, und als Opernkomponist die Kantate, die Opera buffa und die Opera seria. Leider sind uns davon nur erhalten:

1. 40 Arien, 1748 erschienen unter dem Titel De semine bono Flos vernans / . . . . (St. B. Engelberg und Einsiedeln).
2. Die dreichörige Festmesse für Beromünster 1749 (Luzern, Archiv der Th.- u. M.-Ges.).
3. Der Text zur Götteroper »Musikalisches Fried- und Freudenfest«, 1751 (Zürich Z. B. Sig. R. d. 504 fb[1]).

Die 40 Arien sind, wie aus der Widmung hervorgeht, die »Frucht sowohl langer immer sorgfältigerer kunstreicher Arbeit in Italien mitten im Waffengeklirr, als später nach seiner Gefangennahme zu Hause zwischen seinen 4 Wänden«. Ursprünglich auf Texte von Metastasio für die Sängerin Vittoria Bruna[1]) komponiert, hat Meyer es später »dienlich / und nutzlicher zu seyn erachtet / die italienische in ein anständig geistliche und Kirchen-mäßig Lateinische Poesie zu allgemeinem Gebrauch des Hauses Gottes übersetzen zu lassen«. Diese Textunterschiebung besorgte Meyers Freund, der Subprior des Klosters Engelberg Wolfgang Iten[2]), ein ebenfalls sehr geschulter Musiker. So tritt an Stelle der Gräfin Lovera oder der Vittoria Bruna Jungfrau Maria, und den kleinen beflügelten Amor vertritt jetzt ein weltentsagender amor Dei. Aber die

von Meyer erwählte Stifter war, da der frühere, Schultheiß und Bannerherr Jost Bernhard Hartmann gestorben war, Junker Dominik Peyer im Hof.

1) Vgl. S. 12.

2) Vgl. P. F. Hubers vorzügliche Studie über die Pflege der Kirchenmusik im Stifte Engelberg während des 17. u. 18. Jahrh. in der Festschr. Angelomontana Cavelti Hangartner 1914, S. 419 f.

Melodien quellen nach wie vor gleich süß und berückend aus dem jungen empfindungsvollen Künstlerherz und sind durchglüht von der warmen Sonne Italiens.

Auch die dreichörige Festmesse trägt noch recht weltlichen Charakter. Wichtig ist hier auf die Einlage zwischen dem Gloria und Credo hinzuweisen. Sie trägt den Titel »Concerto rappresentando una battaglia musicale« und ist wieder ein Stück Autobiographie. Ein äußeres Erlebnis, die Schlacht bei Nizza, und Meyers Gefangennahme bei Mont Alban verbindet sich hier mit musikalischen Gedanken und es entsteht ein Werk, das trotz seiner musikalisch nicht gerade bedeutenden Tiefe uns einen musikgeschichtlich wie kulturhistorisch höchst interessanten Einblick in den Geschmack und die Mode der Zeit gibt. Es bildet somit ein würdiges Seitenstück zu den kriegerischen Gelegenheitskompositionen, wie z. B. Clement Jeannequins Schlacht bei Marignano oder Beethovens Schlacht bei Vittoria. Die für drei Orgeln und drei Orchester geschriebene Komposition gliedert sich nämlich in folgende Abschnitte:

1. Marche der Armée (3)[1],
2. Marche dess Feindes (2),
3. Marche du Corps de reserve (1),
4. Cavallerie avanciert (3),
5. Dragoner (2),
6. Curassier,
7. Piano avancieren die Détachementer in die Embuscades (1),
8. Der Feind bemeistert sich einiger Anhöhen (2),
fallen auf die feindliche Avantgarde (1),
die Troupes defilieren (3),
9. Solo: Der General rangiert die Troupes auf der Plaine (1),
10. Gleichfalls der feindliche General (2),
11. Der Feldprediger gibt die Absolution (1).
Anschließend beginnt die Battaglia.
12. Grenadier Compagnies dechargieren Plottons,
13. Falconet Schuss,
Canonades staccato e nervoso,
Antworten Plottons (2),
Batterie à Mortier de Pierro, staccato e nervoso,
Canonade, staccato e nervoso (3),
14. Laufen Sturm (1),
Sablen nieder (1),
15. Der Feind flieht zurück (2),
16. Blessierte (2),

[1] 1. 2. 3 = 1., 2., 3. Chor.

17. Tedeum laudamus (1)[1],
18. Vittoria (1, 2, 3),
19. Prisonniers de guerre.

Par ordre du Roy, heut zu machen ist verboten.

Was das musikalische Fried- und Freudenfest betrifft, so gehört es mit zwei andern weltlichen Werken, zu denen Text und Musik verloren sind, in eine Gruppe. Das eine ist die Solokantate »Hortus conclusus« oder der zu »Ober-Eschenbach bestbewahrte königliche Lust- und Blumengarten«, 1745 zur Bewunderung nach musikalischer Kunst belobet und beschrieben. Das andere »Die parnassische Gesandtschaft« 1746 wird dagegen als eine Operetta bezeichnet, in der die Personen der Kalliope Polyhymnia, Euterpe und Melpomene vorgestellt werden. Die beiden Texte erschienen im Druck. Der erste bei Heinrich Hautt in Luzern, 1745, der zweite bei Heinrich Hautt in Freiburg i. U., 1746. Beide Werke sind Meyers Base Maria Rosalia Regina Rusconi, damals Äbtissin des Frauenklosters zu Intereschenbach als poetisch-musikalische Gaben zum Namenstag dargebracht.

Das musikalische Fried- und Freudenfest ist zu Ehren der Geburt des Prinzen von Frankreich und Herzogs von Burgund 1751 von Dekan Heinrich Ludwig Sydler gedichtet. Die Musik, die Meyer dazu schrieb, ist verloren. Aus dem Text geht jedoch hervor, daß reichlich Gelegenheit zur Komposition von Arien vorhanden war. Den Schluß eines jeden der fünf Akte bildet ein Chor. So wünscht am Schlusse des ersten der ganze Olymp mit den freien Künsten Frankreich den Frieden, und Minerva übergibt Fama mit einigen Postreitern Briefe und Posthörner, um die frohe Botschaft überall zu verkünden. »Hier werden einige Posthörnlein zur Music geblasen«, heißt es da im Text. Der zweite Akt bringt uns einen Nymphenchor und der dritte einen konzertierenden Abschluß. Hier singt Mars eine Donnerarie, bei der sich abwechselnd »die Feld-Music auf der Schaubühne mit dem Orchester übet«. Den vierten schließt ein freudiges Schmiedelied des Vulkan, wieder abwechselnd zwischen Chor und Solo. Die Zyklopen schmieden hier nach dem Takte der Musik. Dies wiederholt sich nochmals im fünften Akt, wo drei Zyklopen sowohl zur Sinfonia, wie zu einem Teil der Arie des Vulkan herzhaft drauf los hämmern. Im fünften steigen die Musen vom Parnaß herunter, »Sause- oder Wiegenlieder singend«. Mars führt eine Kompagnie Soldaten auf. Sie exerzieren, machen allerhand Kriegsübungen und bieten dem Prinzen die alten Schweizerdienste an. Diese Parade ist ein Seitenstück zur Battaglia musicale. Auch hier wird von links und rechts tapfer geschossen und Sturm gelaufen, ein lautes Vittoria erschallt und ein Getöse der

1) 1, 2, 3 = 1., 2., 3. Chor.

Feldmusik läßt sich hören. Meyers Vorliebe für Kriegsmusik und konzertierenden Stil tritt deutlich zu Tage. All dies wurde, nach den szenischen Bemerkungen zu urteilen, mit großem Pomp und reicher Pracht ausgestattet. Die Götter waren alle Geistliche, die Göttinnen wurden von Studenten gespielt. Unter den Mitwirkenden war auch ein Kriegskamerad, der Pfarrer Schmid des Regiments von Keller. Ob die Aufführung wirklich stattgefunden, ist nicht sicher festzustellen. In der L. B. lesen wir, »dass sie durch gewisse Kunstgriff der Eyfersucht von einigen Gegen-Partheyischen Missgönnern hintrieben worden.« In der Tat suchen wir unter den von Fleischlin[1]) für die Jahre 1743—1752 mitgeteilten Stücken vergeblich nach einem Meyerschen Werke. Der Umstand, daß unter den Mitwirkenden kein einziger Jesuit zu finden ist, läßt die Annahme als berechtigt erscheinen, daß diese ihr Theater[2]) nicht zur Verfügung stellten. Wo diese Götteroper im Falle einer doch stattgefundenen Aufführung gespielt wurde, weiß ich nicht, vielleicht im Stift Leodegar oder einem Kloster.

Als Organist im Stift zu St. Leodegar im Hof zu Luzern.
1752—1768.

Mit dem Eintritt ins Stift beginnt in Meyers Schaffen eine neue Periode, die wir am besten die kirchenmusikalische nennen. Sie reicht von 1752—1768 und ist musikalisch die fruchtbarste seines ganzen Lebens. Von den zwölf Werken, die in diese Zeit fallen, gehört die überwiegende Mehrheit der Kirchenmusik an.

Gleich mit Beginn seiner neuen Stellung 1752 erscheint im Druck der »Obeliscus musicus« als op. 2, enthaltend die 16 Offertorien, deren Entstehung wir schon besprochen haben[3]). Schon im nächsten Jahre 1753 gibt Meyer unter dem Titel »Ecclesia Triumphans in campo et choro« usw. als op. 3 eine Sammlung Hymnen heraus. Abgesehen von zwei Tantum ergo Nr. 1 und 2 sind alle darin enthaltenen Kompositionen des Tedeum laudamus, Tantum ergo, Vidi aquam, Asperges me und Stella Coeli für vierstimmigen Chor (S. A. T. B.), Orchester und Orgel gesetzt. Die Besetzung besteht aus den üblichen Streichern, zu denen sich nach Belieben zwei Trompeten oder Hörner und Pauken gesellen. Zum ersten-

1) Vgl. Bernhard Fleischlin: Die Schuldramen am Gymnasium und Lyceum von Luzern, 1581—1797. Kath. Schw. Bl. 1, 1885, S. 179, 231, 361, 491. Fleischlin gibt uns hier eine nahezu vollständige Liste all der während 200 Jahren aufgeführten Stücke und versieht sie mit beachtenswerten Notizen.

2) Das Theater befand sich über der Jesuiten-Sakristei. Um 1740 neu erbaut, diente es bis zur Errichtung des heute noch bestehenden Stadttheaters im Jahre 1836 als öffentliches Schauspielhaus.

3) S. 16.

mal begegnet uns Meyer auf dem Titel als »Organaedus insignis ac perantiquae Ecclesiae Collegiatae S. Leodegarii Lucernae«. An Stelle seiner weltlichen Würden des »senator consilii Majoris« des »Profectus domus Emporeticae ac Pro Praefectus armamentariorum« sind die geistlichen Würden getreten. Wir lesen hier »sacellanus honoris« und »Proto Notarius Apostolicus«. Von der ersten war schon die Rede. Was das apostolische Proto Notariat betrifft, so ist zu sagen, daß er diese Würde ganz kurz nach seinem Presbytariat empfing.

Das fruchtbarste Jahr in Meyers zweiter Schaffensperiode ist das Jahr 1757. Damals erschienen nicht nur fünf neue Werke im Druck, es ist auch das Erscheinungsjahr der kurzen Lebensbeschreibung, von der wir gleich zu Beginn unserer Darstellung gesprochen. In diese fünf Werke hat Meyer so ziemlich alles aufgenommen, was er bis dahin auf Lager hatte. Auch acht Orgelkonzerte mit Orchesterbegleitung, »Pantheon Musicum« und sechs Sinfonien mit einem Anhang Theatral'militärischer Musik (Tabellarius Musicus) waren unter diesen Novitäten aus den »Cavernis Helvetiis«. Leider wissen wir nicht, wohin diese lauter Instrumentalmusik enthaltenden Kompositionen gekommen sind. Das gleiche ist von den vier Vespern zu sagen, die offenbar mit weitern kleinern Werken als »Phoebus sive Appollo Musicus« das Tageslicht erblickt hatten. Wir besitzen nur zwei dieser fünf, alle 1757 bei Johann Jakob Lotters sel. Erben in Augsburg gedruckten und verlegten Werke. In der Stiftsbibliothek in Einsiedeln und in der Bibliothek der Theater- und Musikliebhabergesellschaft zu Luzern befindet sich das »Pontificale Romano Constantiense Musicum« als op. 4 sieben Messen enthaltend und ebenfalls in Einsiedeln die »Cantica Doctoris Melliflui Mariano dulcisona« op. 5 32 Marianische Antiphonen, nämlich: zwölf Salve Regina, sechs Alma Redemptoris, sechs Ave Regina und acht Regina Coeli.

Die nächsten kirchenmusikalischen Werke fallen in die Jahre 1763 und 1764. Am 9. Nevember 1763 kündigt die Luzerner Mittwochszeitung in einer kurzen Nachricht dem »musikliebenden Publico« an, daß folgende drei Werke jüngst die Presse verlassen haben: 1. Omne trinum perfectum, op. 6, enthaltend eine Dreifaltigkeitsmesse, sechs Vesper-Psalmen, ein Magnificat und ein Te deum laudamus; 2. Par nobile fratrum, op. 7, enthaltend: »2 ziemlich verlängerte Psalmen Confitebor und Beatus vir und 3. vier in Kupfer gestochene Orgel- oder Clavecin-Konzerte.

Von diesen drei alle bei Josef Bernhard Sidler, Stadtorganist in Zug erschienenen Werken besitzen wir nur die zwei ersten, sie befinden sich beide in der Bibliothek der Zürcher Musikgesellschaft, jetzt Zentralbibliothek. Die Orgelkonzerte sind verloren.

All diesen Werken gehen wieder Widmungen und Vorreden voran. Meyer folgt darin ganz dem Usus seiner Zeit. Die in einem blumigen, von allzugesuchten Metaphern durchwirkten Latein abgefaßten Widmungen verkünden alle das Lob des Mäcens in den höchsten Tönen und gleichen sich sehr, so daß hier auf ihre Wiedergabe verzichtet werden kann. Wie alle Werke für den katholischen Gottesdienst bestimmt sind, so finden wir auch unter den Mäcenen ausschließlich hohe Würdenträger der katholischen Geistlichkeit. Da sind neben den schon erwähnten Äbten von St. Gallen und Muri noch zu nennen: der Abt von Einsiedeln Nikolaus de Rupe (op. 3), der Kardinal-Bischof von Konstanz Fransziskus Konrad von Rodt (op. 4), der Abt Anselm II. des Klosters Salem in Schwaben (op. 5), der Bischof Josef Nikolaus von Lausanne (op. 6) und der Propst der fürstlichen Kirche von Ellwangen Anton Fugger (op. 7).

Als Zweck und Entstehungsursache gibt Meyer durchweg an, daß er sie »vor allem zu Ehren Gottes und zum Heil der Kirche« verfaßt habe, weil er erkannt, daß ohne übernatürliche Mithilfe der Mensch nichts zustande bringen könne. Im einzelnen klären die Kompositionsgattungen auch ohne besondere Angabe über diesen Punkt auf.

Wichtiger als die Widmungen sind für uns die Vorreden. Sie enthalten nämlich ausführliche Anweisungen für die Ausführenden. Wir finden da Bemerkungen über das Orchester, dessen Besetzung, über den Chor, dessen Aufstellung, das Dirigieren, die Ausführung der Zeitmaße, die Verwendung einzelner Kompositionen usw. Inhaltlich finden wir hier manches, was eigentlich in ein Lehrbuch gehört, was auch tatsächlich in solchen steht, wie z. B. die Erklärung der musikalischen Fremdwörter, der Taktzeichen, der dynamischen und andern Vortragsbezeichnungen. Meyer von Schauensee fußt hier ganz auf der einschlägigen Literatur der namhaften deutschen Musikschriftsteller seiner Zeit. Vor allem ist da Johann Adolf Scheibe (1708—1776) zu nennen, auf dessen »critischen Musicus« (1745) Meyer in Vorrede 3 ausführlich verweist. Aber auch Mattheson und Marpurg stehen hier Meyer zu Gevatter. Bei jenem hatte er sich ja schon als Knabe seine ersten musikalischen Kenntnisse geholt; bei diesem war 1760 seine Biographie erschienen, in den »critischen Briefen über die Tonkunst«. Daß Meyer auch die wichtigste Quelle für die Kenntnis und Musikauffassung des 18. Jahrhunderts Johann Joachim Quantzens »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zn spielen«[1]) gekannt hat, ist höchst wahrscheinlich. Im Hinblick darauf, daß uns dieses prächtige Buch wieder leicht zugänglich ist, kann ich auf eine ausführliche Mitteilung der Meyerschen Vorreden überall verzichten, wo

1) 1752 erschienen, 1906 bei Kahnt in Leipzig neu herausgegeben von Dr. A. Schering.

er sich in seinen Äußerungen mit diesem deckt. Von einer Kritik der von Meyer vertretenen Anschauungen sehe ich aus den gleichen Gründen, die Arnold Schering anführt[1]), ab. Ich greife somit einzelne charakteristische Bemerkungen heraus. Unter den Erklärungen, welche die Notation, die Takt- und Vorzeichen, die musikalischen Fremdwörter und die Verzierungen betreffen, sind folgende bemerkenswert

1. In Vorrede 1 die Erklärung der Notierung der transponierenden Blasinstrumente (Hörner und Trompeten).
2. In Vorrede 7 die Erklärung des Wortes »crescendo« und
3. in Vorrede 5 und 7 die Erklärung des Arbitrio oder der Finalcadenz.

Was zunächst die Notierung der Trompeton und Hörner betrifft, so schreibt Meyer:

Die Herren Trompeter / und Waldhornisten haben zu observieren daß selbe sich an den neuen und nach jetziger Italienermode eingerichteten Zeichen nit stoßen; dann statt des gewohnten Violinzeichens / werden selbe verschiedene andere nach Beschaffenheit deren Clavium antreffen / doch also / daß der Haupt / oder Intonationsclavis immer eintreffe zwischen der dritt und vierten Linie / wie auf folgender Anmerkung zu ersehen.

Aus dem *C* — Aus dem *D* — Aus dem *Dis Es*

Aus dem *E* — Aus dem *F* — Aus dem *G*

Aus dem *A* — Aus dem *B*

Bei der ausführlichen Erklärung des Crescendo ist besonders interessant, daß Meyer es »eine gantz neue Erfindung in heutiger Musik« nennt, wie er denn überhaupt den dynamischen Zeichen eine große Sorgfalt zuwendet. Meyer zeigt sich hierin verwandt mit Johann Stamitz 1717 bis 1757 und der Mannheimer Schule, die sich gerade durch eine bis dahin unbekannte fein ausgearbeitete Dynamik aufs rühmlichste hervortat. Beeinflußt ist aber Meyer wie Stamitz in dieser Hinsicht von den Italienern[2]), die offenbar die Erfinder der graphischen Darstellung dieser neuen Orchester-Effekte sind und unter denen vor allem Geminiani[3]) besonders auf Meyer einwirkte.

1) Ebenda S. IX.

2) Vgl. Riemann, Mus. Lex. 1916, S. 215, crescendo.

3) Die Erklärung der Zeichen < > gibt Geminianis Treatise of good taste, aber wahrscheinlich nicht zuerst, denn das An- und Abschwellen des Tones wird z. B. schon von Caccini und Mazzocchi gelehrt.

Die Erklärung des Arbitrio oder der Finalkadenz bezieht sich bei Meyer nur auf die Sänger; wie sie im einzelnen auszuführen ist, erfahren wir nicht, im Gegensatz zu Quantz[1]). Die Hauptsache sei, daß die Schlußkadenz samt dem Endstriller vom Sänger in einem Atemzug gesungen werde. »Zu diesem Zwecke beachte man nur vor dem Anstimmen der Note mit der Fermate so viel Atem in sich zu bringen als in der Geschwinde möglich, denselben gantz gemächlich singend auszuhauchen und diese bekrönte Note nicht länger zu halten als man gewiss versichert sein kann, vor die Koloratur und den Endstriller Atem genug zu haben.« In Vorrede 7, wo es sich um ein Duett für zwei Soprane handelt, empfiehlt er dem zweiten Sopran, den Ton mit der Fermate so lange auszuhalten, bis der erste seine Coloraturen beendet und dann mit diesem zusammen den Endstriller anzuschlagen und die Schlussnoten zu vollbringen«. Die Instrumentalisten sollen dabei mit kräftigem Ansatze den Akkord, unterstützt vom Organisten, so lange aushalten, bis der Endtriller verklungen ist und nachher das alte Zeitmaß wieder aufnehmen.

In Vorrede 4 erklärt Meyer noch zwei neu eingeführte Notenzeichen tr– und tr⁀. Das erste tritt an Stelle der vorher gebräuchlichen Schlangenlinie ~~ und bedeutet einen »Tremulant«, das zweite dagegen einen Triller. Unter Tremulant ist nun nicht etwa Tremolo zu verstehen, für dies gebraucht Meyer schon unsere heute noch übliche Bezeichnung, sondern das sogenannte ondeggiando der Streicher bei Tonwiederholungen auf einen Bogen, entsprechend unserer heutigen Bezeichnung ♪♪♪♪♪♪.

Eine Gruppe für sich bilden die Bemerkungen über das Orchester. Da äußert sich Meyer nicht nur über die Besetzung und Behandlung der einzelnen Streich- und Blasinstrumente, er fordert auch vom Kapellmeister und allen Ausführenden eine straffe Orchesterdisziplin. Diese besteht vor allem im reinen Einstimmen der Instrumente, in einer wohlgeordneten Aufstellung des Orchesters und des Chores und in Bewahrung größter Ruhe und Aufmerksamkeit aller Mitwirkenden bei Proben und Aufführungen. Darauf beziehen sich folgende Äußerungen:

Vorrede 1: Schliesslichen hoffe / es werde der Italiener vortreffliches Sprüchwort: »E ben accordato è mezzo suonato«; Wohl gestimmt ist halb gespielt etc. auch bei den Teutschen Herren Musikanten nicht unbekannt sein.«

Vorrede 2: »Die Singstimmen / die ich so viel als alle Mahl möglich zu vermehren rathe / sollen sich also gegen den Tachtgeber hinstellen / daß jedem (so es sein kann) der Tacht vor Augen schwebe.«

Vorrede 2: »Endlich wird sehr rathsam sein / dass man die Ausschweifungen und Geschwätze bis nach vollendeter Musik verschiebe; indeme Pausieren und

1) Vgl. a. a. O., S. 103 ff.

Schwatzen nit synonima sein / von welchem am meisten der Wohlklang einer ganzen Musik zerschlagen wird.«[1])

Was die Orchester- und Chorbesetzung anlangt, so soll sie möglich stark sein. Den Schwerpunkt legt Meyer auf einen gut besetzten Streichkörper, bestehend aus ersten und zweiten Violinen, Violen, Violoncelli und Bässen. Da es sich um Kirchenmusik handelt, tritt an Stelle des Clavicembalo stets die Orgel hinzu. Das Blech, das Schlagzeug und die Holzbläser treten dagegen ganz zurück und werden nur ganz vorsichtig angewendet überall da, wo es sich um den Ausdruck leidenschaftlicher Freude, Kampfesstimmungen und dergleichen handelt.

Die Besetzung ist verschieden stark, je nachdem es sich um Chor- oder Solosätze handelt. Meyer verwendet somit auch das Concerto grosso und Concertino der Italiener, jedoch außer in seiner Festmesse für Beromünster nie innerhalb desselben Satzes alternierend, es sei denn, daß die Instrumentalritornelle als tutti vom Concerto grosso vorgetragen werden. Das eigentliche Konzertieren in der Gegenüberstellung von kurzen Soli und Tutti treffen wir jedoch nicht an. Im einzelnen bemerkt Meyer über diese Frage folgendes: 1. über die Begleitung, Vorrede 1:

Die gewohnliche Accompagnatur besteht aus den zwei Violins, der Viola und Orgel / welches man beliebe zu beobachten. Der Kontrabass ist zwar nicht nötig / allein wann er kann besetzt werden / ergänzet er die Komposition ungemein.

Daß sie die Solisten möglichst leise begleiten sollen, betont er in Vorrede 7:

Die Instrumenten / als Violin / Viola und Bass / samt der Orgel einverstanden / wollen bey dem Redemptionem und Paratum (zwei Solosätzen) bestens achten / daß nicht so stark dazu gespielt werde / damit die Singstimmen allezeit als das Wesentliche voraus ins Gehör fallen mögen.

Wo die Violinen in der Begleitung mit Koloraturen versehen sind, dürfen sie etwas stärker spielen, doch so, daß »die singende Hauptstimme von den allzustarken Getösen der Instrumente nicht unterdrückt werde« (Vorrede 2).

Daß die Besetzung der Streicher in den Chorsätzen möglichst stark sein soll, zeigen Vorrede 2:

Da will er die Violinen bei allen vollstimmigen Werken so viel als möglich besetzt und in Vorrede 3 das 2. Violin mit so gut und starken Violinisten als das erste besetzt wissen.

Eine besonders große Bedeutung mißt er der Viola zu. In Vorrede 1 sagt Meyer, daß ohne die Viola die Musik niemals komplet sei und unmöglich die ganze Harmonie ausgeführt werden könne. In Vorrede 2

---

1) Vgl. Quantz a. a. O., S. 121, 183, 133, 135.

bittet er »sie ja nit ausser die Acht setzen zu wollen, da sie bei seinen Werken fasst mehr als das zweyte Violin sei«.

Daß er bei der vollen Besetzung auch Violoncelli und Kontrabässe gebraucht, zeigt Vorrede 7:

Wo man aber keinen Mangel an Musikanten hat / mag der Chor also angeordnet werden: Beym 1. Violin 3—4, so viel beim andern / unter welchen / bei jeder Part / einer sonderbar stark und fest sein muß; 2 Viole / 1 Violoncell / 1 oder 2 Kontrabäss von 16 Fuss Ton / und der Organist.

Und in Vorrede 2 nennt er den Kontrabaß sogar den Geist der Musik, eine Äußerung, die überaus charakteristisch für das Generalbaßzeitalter überhaupt ist. Im übrigen decken sich Meyers Anforderungen an das Streichorchester mit denen seiner Zeitgenossen. In der Gleichstellung der 1. und 2. Violine folgt er Quantz[1]), und wenn er die Viola aus ihrer untergeordneten Stellung hervorzieht, so zeigt er sich nicht nur als Neapolitaner[2]), sondern auch mit Mattheson einig, der die Viola »eins der notwendigsten Stücke in einem harmoniösen Konzert« nennt[3]). Andererseits ist die Annahme ebenso berechtigt und naheliegend, Meyers Vorliebe für die Bratsche auf seine Mailänderzeit zurückzuführen, denn neben Johann Stamitz in Mannheim war ja vor allem Sammartini an der Umwandlung des Trios ins Quartett schöpferisch beteiligt[4]), wie weit, ist bis heute allerdings noch eine offene Frage.

Das Blech verwendet Meyer nur ganz spärlich. Nachdem er sich in seiner dreichörigen Festmesse den Spaß erlaubt, sechs Trompeten, drei Posaunen und drei Pauken auf einmal losschmettern und donnern zu lassen, treffen wir in seinen gedruckten Werken nur viermal das ausdrückliche Verlangen der Mitwirkung von zwei Trompeten, Hörnern und Pauken, in allen übrigen Fällen können sie nach Belieben weggelassen werden und in seinen beiden letzten Werken Omne trinum perfectum op. 6 und Par nobile fratrum op. 7 verwendet Meyer überhaupt keine Bläser mehr[5]). In Vorrede 3 und 4 hat er sich über die Verwendung der Trompeten und Pauken dahin geäußert, daß er deren Mitwirkung bei Auf-

1) a. a. O. S. 235, Par. 45, 9.

2) Vgl. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, S. 18.

3) Neueröffnetes Orchester 1713, S. 281.

4) Vgl. Grunsky, Musikgeschichte des 17. Jahrh., Kapitel 22; des 18. Jahrh.. II, Kapitel 5 u. 17.

5) Als unbedingt notwendig verlangt Meyer:

1. 2 Trompeten in Offertorium 13 »Eja tuba clara clange«.
2. 2 » u. Pauke in Regina Coeli 5, op. 5.
3. 2 Hörner in Messe 2, op. 4.
4. 2 » in Regina Coeli 6, op. 5.

Als nicht unbedingt notwendig schreibt er an folgenden Stellen die Mitwirkung von Blechbläsern vor:

führungen im Freien wohl empfiehlt, in der Kirche dagegen sie ebenso energisch verwirft.

Betr. die Trompete / und Paucke bekenne / dass dise in dem Feld eine überaus gute Wirckung machen / allein in der zusammenstimmenden Kirchenmusick / absonderlich die Paucke als ein schädlich / und ungereimtes Getöse umso mehr gern abgeschaffet wissen möchte / weilen solch' grässliches Geprassel den Erkennern reiner Musick über alle Maßen in dem Gehör unangenehm seyn muss. (Vorrede 3.)

Zeigt sich also Meyer in der Verwendung von Trompeten und Hörnern in der Kirche eng verwandt mit der Bologneser Schule[1]), so weist seine spärliche Anwendung der Holzblasinstrumente erst recht nach dem Süden, denn dort bürgerten sie sich in der Kammermusik nur langsam ein[2]). Ebenfalls nur viermal begegnen wir der Mitwirkung von zwei Flöten, zwei Oboen oder zwei Klarinetten. Immer wünscht er nur das eine oder das andere, nie alle zusammen. Zwei Flöten oder Oboen in Arie 1 und 17, op. 1, in Salve Regina 3, op. 5 und im Gloria, Domine und Cum Sancto der dreichörigen Festmesse. Zwei Klarinetten treffen wir nur im »Musikalischen Ehrenstreit« von 1780, einer Gelegenheitskomposition, von der später die Rede sein wird.

Wie das Streichorchester, will Meyer auch den Chor so stark wie möglich besetzt wissen. In Vorrede 2 will er »die Singstimmen so viel als alle Mal möglich vermehrt« wissen; ebenso äußert er sich in Vorrede 6 über die heilige Dreifaltigkeitsmesse usw.: »Diese Contrapunkt-Musik aller drey Stücken solle, wo man die Viele der Leute hat, überaus stark mit Singstimmen aller 4 Gattungen besetzt sein«.

Die streng kontrapunktisch meist fugierten Chorsätze will er außerdem mit Instrumenten gleichzeitig begleitet, oder wo zuwenig Sänger vorhanden, ganz dem Gebrauch des 16. und noch des 17. Jahrhunderts entsprechend von Instrumenten gespielt wissen. So verlangt er »viele tieftönige Violons, Contrabässe und sogenannte Chor-Brummer« und will, daß »nach gestaltsame der Vielheit der Singstimmen auch wo man die

1. 2 Trompeten in op. 1, Arien 4, 8, 18, 29.
   » 2, allen Offertorien, ausgenommen 14 u. 15.
   » » 3, Tantum ergo 6 u. 7 u. im Stella Coeli.
2. 2 Trompeten u. Pauke in op. 3, Te Deum laudamus.
   » op. 4, Messe 1.
   » 5, Regina Coeli.
3. 2 Hörner in op. 1. Arien 9, 21, 34.
   » » 3, 6, Tantum ergo u. Stella Coeli.
   » » 4, in 6 Messen.
   » » 5, Salve Regina.

1) Vgl. Schering a. a. O., S. 27, Trompetensinfonien.

2) Vgl. Schering a. a. O., S. 66.

Zinken, Alt, Tenor und Bass-Posaunen kan haben, selbe zu den Singstimmen hingestellt werden. Auf obige Art eingerichtet werden diese drei Stücke weit herrlichere Wirkung tun als mit der kleinen Saite-Instrumentalbegleitung. Bei zu kleiner Besetzung des Chores und wo die Bläser nicht vorhanden, kan der Mangel an Sängern durch die Violin und Viola ergänzet werden, die ich dennoch nur ad libitum dazu verfasset habe«.

Die Chorsätze sind, ausgenommen in der Festmesse für Bero Münster, in allen Werken in sich abgeschlossen und weisen keine untermengten Soli auf nach Art des Concerto grosso. In Vorrede 4 nimmt Meyer zu dieser Frage Stellung, lehnt das wechselweise Konzertieren im gleichen Satze zwischen Tutti und Solo ab und zieht begeistert von der gegensätzlichen Folge von Rezitativ und Arie in der Oper und Kantate auch in der Kirchenmusik die gegensätzliche Folge von Chor und Solo vor. »Was kann doch herrlicher seyn als ein wohlausgeführt und lebhafter Chor, und annehmlicher. als ein darauffolgendes Solo oder Duetto?«

Über den Basso continuo[1] faßt sich Meyer nach den zahlreichen Ausführungen, die dessen Behandlung schon vor ihm in Vorreden und Spezialwerken gefunden, kurz. Bei der nicht immer leichten Aufgabe des Generalbaßspielers aus der oft sehr bewegten Vokalstimme die harmonische Stütze heraus zu interpretieren, empfiehlt Meyer dem Organisten »zur einstimmigen Solo-Musick mehrere Klänge nicht als die Hauptnoten und die darüber stehenden Ziffern zusammenzugreifen und mit beyden Händen im übrigen so viel wie möglich in der Mitte zu bleiben«. Die Register soll er nie vergessen zu spannen, beim Tutti mit etwas stärkeren, bei Soli hingegen mit nicht allzustarken Registern »auch nit vollgrifig in der Partitur« spielen.

Neben diesen Spezialanmerkungen finden sich auch eine ganze Anzahl über allgemeine musikalische Fragen, über musikalische Verhältnisse, wie das unrechtmäßige Tragen des Titels »Kapellmeister«, das Komponieren und das Verwenden von fremden Gedanken, dann auch über seine Stellung zur Kirchenmusik.

Auf die Pseudo-Kapellmeister kommt er deshalb zu sprechen, weil seine Anmerkungen offenbar von verschiedenen Seiten als überflüssig angesehen wurden und sich manche ehrwürdige Herren in ihrem Künstlerstolz betroffen fühlten. Er unterscheidet deshalb scharf zwischen einem »belorbeerten« Kapellmeister und einem Dilettanten und Choraufseher und betont nachdrücklich, daß seine Anmerkungen nur für die Choraufseher bestimmt gewesen seien, die ja »in vielen Orten den miß-

1. Vgl. Schmitz. Eugen, Geschichte der weltlichen Solo-Kantate 1914, S. 23 ff.

brauchenden Titel eines Capell-Meister sich anmaßen, alldieweil man überhaupt in jetziger Zeit zwischen wahrhaften Capell-Meistern und einem Choraufseher in teutschen Landen keinen Unterschied mehr mache, nicht aber für die rechtschaffenen, mit Kunst, Wissenschaft und gründlicher Erfahrenheit bekrönten Capell-Meister, die derley Titel mit Recht tragen und bey fürstlichen Höfen, Domkirchen in hohem Ansehen stehen«.

Von besonderem Interesse ist aber Meyers Ausführung in Vorrede 7, wo er sich über das kompositorische Schaffen ausspricht, auf das Plagiat zu sprechen kommt, sich über das rechtmäßige Verwenden fremder Gedanken äußert und über diese Fragen für alle Reminiszenzenjäger recht heilsame Mitteilungen gibt.

Meyer wurde demnach von der Kritik der Vorwurf gemacht, er habe gestohlen und sich oft mit fremden Federn geschmückt. Darauf erwidert Meyer folgende treffende Worte:

»Dass indessen uns Componisten von einigen immer der Vorwurff gemacht wird / als weideten wir uns auch unterweilen in fremden Gedanken / mithin nicht alles von unserer eigenen Erfindung wäre / ; diss macht nichts zur Sach; es kommt nur darauf an / wie ein Jeder die fremde War mit der seinigen zugleich schicklich verkaufen / und aus anderen zusammengetragenen Metallen den Compositions-Klumpe künstlich giessen könne / ohne einen Unterscheid so leicht darine merken zu lassen.«

Er vergleicht dann den Komponisten mit dem Prediger und weist nach, daß beide bewußt oder unbewußt fremden Einflüssen ausgesetzt seien, so daß beide, wenn sie einen Einfall aufs Papier bringen, leicht Gefahr laufen, einen fremden Gedanken für den eigenen zu halten.

Wird nun ein solcher, wenn er die Feder zum Componieren ansetzt, jedes Mal bedacht seyn, zu untersuchen / ob dieser oder jener Gedanke von seiner / oder eines andern Erfindung herkomme? Ja wohl nicht; man schreibt zu / und zwar so überzeugend / als wenn auch fremde Sätze seine eigene wären.

Worauf es in solchen Fällen immer ankommt, auf die selbständige Verarbeitung des fremden Gedankens, das erkennt Meyer ganz richtig, wenn er sagt, »wohl habe er dann und wann einen fremden Satz von paar Takten angebracht, aber besehe man danne die Ausführung / die zeige, dass kein anderer als er der Verfasser davon seye«. Von Plagiat könne man nur dann sprechen, wenn man »gantze Stücke für die seinigen verkaufe oder fremde Werklein so Deutsch-Welsch unter einander vermenge, verpfuscht ineinanderschmiere, dass solche Musik-Stüke mehrers einem von verschiedenen Farben zusammen gestükelten Harlekin-Kleid als einer gleichlautend einfärbigen Composition ähnlich sehen«. Die Fälle, in denen Meyer sich an bekannte Vorbilder bewußt oder unbewußt anlehnt, werden bei der Besprechung der einzelnen Werke uns näher beschäftigen.

Bei dieser Polemik, in die Meyer durch die Kritik hineingezogen wurde, findet sich noch eine bemerkenswerte Stelle, die uns sein leidenschaftliches temperamentvolles Wesen aufs deutlichste zeigt. Zugleich offenbart sie seine tolerante Denkungsart und seine aufrichtige Schweizerart. Die Kritik hatte offenbar sich etwas abschätzend über die Schweizer im allgemeinen geäußert. Darauf antwortet Meyer:

»Dass ich nachgehendes nur ein Schweitzer bin / welches eben diesen unserer Nation widrigen einen so grossen Eindruck machet / kommts nicht darauf an. So wohl ein Aetiopier kan von der schönen Leydenschaft der Musik gerührt werden / als ein Türk / und ein Türk kan so wohl eine edele Seele besitzen / als ein Romaner / nachdeme Gott einer jeden Neigungen eingeschlossen hat: dergestalten / dass so wohl ein Schweitzer ein grosser Musikus als ein Mantuaner der beste Poet sein kan.«

Was nun die kirchenmusikalischen Werke selbst betrifft, so werden sie unsern zweiten Teil beschäftigen. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß ihre Folge eine Verinnerlichung und Veredelung des musikalischen Ausdrucks deutlich erkennen lassen. Er scheidet immer strenger den weltlichen, auf äußerliche Effekte ausgehenden Opern- von dem Kirchenstil, der ja stark von jenem beeinflußt wurde und gerade durch die neapolitanische Schule einer bedenklichen Verflachung anheim fiel.

Seinen diesbezüglichen Standpunkt zeigt uns die Widmung zu op. 6. Da schreibt er dem Bischof von Lausanne u. a.:

»Wahrlich lassen wir der Welt ihren Geschmack, mögen ihre Ohren anders empfinden, ich fürwahr werde mich dem nicht widersetzen; meinetwegen mag es solche geben, die ihre von Süße und Weichheit zitternden Melodien den Seufzern der Theater anpassen, die zum bloßen Vergnügen der Höfe musizieren, die nur den Gemächern der Fürsten und deren ausgelassenen Gelagen dienen. Ich war immer ehrlich und redlich bestrebt, was immer nur an Kunst und Talent mir gegeben ist, einzig und allein zur Würde der Tempel, zu Gottes Ruhm und zur Vertiefung der Frömmigkeit der Sterblichen aufzuwenden, zu preisen und zu heiligen. Daher habe ich jene Blendmittel der ganz neuen Musik verschmäht und meine Schreibweise in diesem Werk der alten Art in Tempeln zu singen angepaßt, die die alten und auch die neuen Contrapunkt nennen.«

Noch deutlicher aber ist die Vorrede, wo es heißt:

»Alle diese Stücke, welche vollkommen nach dem ächten Kirchenstyl abgefasst sind, werden zwar jenen seltsam vorkommen, die nur an lustig Hanswurstel-Liedern, Schaubühne-Sing-Stücken, und was dergleichen Welt-üppiges Zeug ist, sogar in Kirchen derley Fausen aufzuführen ihr Wohlgefallen bis dahin gehabt haben.«

Hier besitzen wir Meyers künslerisches Glaubensbekenntnis. Der Auswüchse und Geschmacklosigkeiten der damaligen Kirchenmusik durchaus bewußt, ist Meyer bestrebt, energisch und rücksichtslos dagegen zu

arbeiten und als musikalischer Reformator hier einzugreifen. In dieser Hinsicht hat sich Meyer ein bleibendes Verdienst erworben, das gewiß mit Nachdruck hervorgehoben werden darf. Meyers Werke fanden denn auch reißenden Absatz, so daß bald nur wenige Exemplare zu haben waren. Namentlich Frauenklöster sollen für seine Werke geschwärmt haben. Nach den heutigen Bibliothekbeständen wurde er fleißig aufgeführt, namentlich in Einsiedeln und Engelberg. Von seinen gedruckten Werken befinden sich noch heute op. 1—6 in Einsiedeln; vier davon sind auch in Engelberg, eins in Freiburg i. Ü, eins im Frauenkloster zu Sarnen und eins in der Staatsbibliothek München. Daß seine Werke auch in der reformierten Schweiz Aufnahme fanden, beweisen die opera 6 und 7 in der Zentralbibliothek Zürich. Hier wurden in den geistlichen Konzerten des Musikkollegiums seine Psalmen abgesungen.

Mit diesem Werke hatte sich Meyer als Kirchenkomponist ausgesprochen. Von dieser Zeit schweigt er vier Jahre, und wie er wieder als Komponist auftritt, ist er ein ganz anderer. Nur noch als ausübender Musiker erscheint er als Diener der Kirche, als Schaffender hat er sich wieder mit Leib und Seele der dramatischen Muse in die Arme geworfen. Damit folgt er ganz der Zeitströmung, denn die Gattungen, die er von da an vorzüglich pflegt, sind die opera buffa und das damals in Deutschland eben wieder erwachte Singspiel, das ein Dezennium lang geradezu das deutsche Repertoir beherrschte.

Auch in der kirchenmusikalischen Periode hatte indessen Meyer dem Theater nicht gänzlich entsagt. Von den drei Stücken, die in diese Zeit fallen, gehören die beiden ersten »Brutus«, ein Trauerspiel und »Der verlorene Beutel eines Geizhalses«, ein Fastnachtsspiel, den Jahren 1753 und 1754 an, das dritte dagegen, »Eliata und Mahomed«, wiederum ein Trauerspiel, fällt ins Jahr 1762. Die Musik, die Meyer zu diesen Stücken schrieb, ist abhanden gekommen. Aus der L. B. erfahren wir jedoch, daß Brutus auf »Hoch. oberkeitl. Schaubühne zu Lucern aufgeführet wurde und dass nebst der Hauptmusik das musikalische Zwischenspiel sonderbar zu bemerken ware, in welchem theils die Schmitte des Vulcani mit drey schmiedenden Cyclopen, theils aber ein Militarisches Pique Exercitium kunst und lächerlich in der Musik vorgestellet wurde«. Auf diese Stelle spielt wohl Theodor von Liebenau scherzend an[1]), wenn er bemerkt: Ob Richard Wagner durch Meyers Werke auf die Idee gekommen sei, Amboße zu musikalischen Aufführungen zu verwenden, wolle er andern zu ermitteln überlassen.

Der verlorene Beutel eines Geizhalses soll solchen Beifall gefunden haben, daß »eine Hohe Oberkeit dieses noch einmahl vor sich den

1) Das alte Luzern. S. 310/11.

Adel und die Bürgerschaft allein anzuhören wünschte. Darin wäre die Froschen-Arie besonders merkwürdig und von einer seltsamen der Aehnlichkeit überaus gemäßen Erfindung«.

Zu Eliata und Mahomed oder, wie das Stück auf dem Titel auch heißt, »Streit zwischen Menschenliebe und Grausamkeit« besitzen wir den Text. Der künstlerische Wert der Dichtung ist gering. In drei Akten führt uns der Handwerkerpoet Josef Martin von Moos darin Verfolgung, Flucht und Tod des aus Liebe zur schönen Eliata, der verwitweten Gemahlin des im Kampf gegen die Sarazenen gefallenen Westgotenkönigs Roderich zum Christentum übergetretenen Mohamedaners, des Prinzen Mahomed von Tunis. Das Todesurteil, das Mahomeds Vater über das Liebespaar verhängt und dessen Vollstreckung er seinem Feldherrn Tariffus überträgt, versucht dieser von den Liebenden fernzuhalten, indem er den Beiden zur Flucht verhilft. Diese mißglückt aber und so gehen beide in den Tod.

Zu diesem Stück schrieb Meyer ein musikalisches Vor-, Zwischen- und Nachspiel, von denen uns die Musik nur zum Zwischenspiel und zwar nur bruchstückweise erhalten ist.

Das Vorspiel hat allegorischen Charakter und zeigt uns die stärkende und erlösende Macht des Christentums. Die böse Welt und eine auf dem Meere dahinschiffende Menschenseele treten da als Personen auf, singen allein und zusammen einige Arien und Duette, zu denen auch noch heidnische Gottheiten wie der brausende Neptun und eine verführerische Sirene je eine beisteuern, bis der gute Hirte erscheint, die bösen Verführer vertreibt und in einem Duette mit der Seele das Ganze beschließt.

Von dem »Intermezzo musico a tre«, das zwischen dem zweiten und dritten Akt eingeschoben wurde, besitzen wir die Arie des Dottor Graziano »recipe di quell' occhi« in einer für Sopran umgeschriebenen Abschrift im Frauenkloster zu Sarnen. Der Text ist in italienischer Sprache abgefaßt und unterscheidet sich in keiner Weise von den bekannten Intermedien, aus denen die opera buffa bekanntlich hervorgegangen. Auch hier sind nur drei Personen die Träger der Handlung, die in ihrer Ausgelassenheit der Posse und dem Schwank sich nähert.

Wie das Satyrspiel der antiken Tragödie, so folgt dem Trauerspiel noch eine Hanswurstiade, ein Dialekt-Lustspiel »Die Räuberbande oder der einfältige Hansli«. Auch hier werden einige Arien gesungen, die nun aber wohl mehr Liedcharakter hatten. Hansli und sein Weib Trini sprechen Dialekt und außer ihnen traten noch auf ein Jude, Schnapphahn, ein Franzose und Mudara.

Als Verfasser von solchen Intermedien stand Meyer in Luzern nicht allein da. Diese Doppelstellung zu gleicher Zeit Kirchen- und Opernkomponist zu sein, zeichnet denn auch die beiden gleichzeitig mit Meyer

in Luzern wirkenden Musiker aus, Johann Dominik Xaver Stalder[1] (geb. in Luzern 1725, gest. daselbst 1765) und den Jesuiten Constantin Reindl, der 1770—1790 als Professor am Jesuitenkollegium tätig war. Meyer folgt also ganz dem Zuge der Zeit, wenn auch er auf diesem Gebiete sich betätigt. Doch diese Gattung sollte ihn erst in den folgenden Jahren ganz beschäftigen. Die zweite Periode, die wir hiermit betrachtet, steht unter dem überwiegenden Einfluß der Kirche. Sie ist die produktivste seines Lebens und hinter dem Komponisten verschwindet der Virtuose fast gänzlich.

Meyer war, nachdem er bis 1760 Ehrenkaplan gewesen, 1763 Schulherr, 1764 Kapellherr und 1765 auch Chorherr an der Stiftskirche geworden. Als solcher hatte er nun die ganze musikalische Leitung in seiner Hand. Daß er bestrebt war, die in seinen Vorreden gestellten Anforderungen soviel in seinen Kräften lag auch in die Tat umzusetzen, beweist wohl am besten der Umstand, daß er im Jahre 1760 ein öffentliches Musikkollegium in Luzern gründete, eine Institution, die bis dahin nur auf die reformierten Städte der Schweiz beschränkt war[2]. Ob es einen diesen ähnlichen Charakter besessen und ob sich aus ihm die noch heute bestehende Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft entwickelt hat, ob es überhaupt zur Zeit ihrer Gründung (1806) noch bestand, darüber schweigen leider die Akten. Nicht einmal Schnyder von Wartensee weiß hierüber in seinen Lebenserinnerungen etwas zu berichten.

Nur von einer Kunstreise erfahren wir während dieser Zeit. Es ist die Reise nach Stans zur Feier des Walliser Bundschwures im Jahre 1756. Er wurde eingeladen »die Musik sowohl bey dem Hoch-Amt als der

1) Stalder war neben Meyer Organist an der St. Leodegarkirche, außer 24 Sinfonien für zwei Violinen, alto e basso in der Stiftsbibliothek von Einsiedeln (vgl. Pater Anselm Schubiger, Die Pflege des Kirchengesanges, 1872, S. 49f.) besitzen wir nichts von ihm. Wir wissen nur aus einem uns erhaltenen Text, daß er, wie Meyer, zu dem 1764 aufgeführten Trauerspiel Zaleuc (der König von Locrien) oder Sieg der Gerechtigkeit ebenfalls ein musikalisches Vor-, Zwischen- und Nachspiel komponierte. Im Vorspiel treten auch allegorische Gestalten wie die Vaterliebe auf und es werden da außer zwei Arien, eine mit Rezitativ, auch ein Duett und dazwischen zwei Chöre gesungen, von denen der zweite das ganze Vorspiel beschließt. Das Nachspiel ist wieder eine Hanswurstiade. Der Einsiedler oder der sich selbst überwindende (und) überwundene Hans, ein Singspiel in schweizerischen Versen. Auch hier begegnen wir zwei Rezitativen mit nachfolgenden Arien, einem Duett, einem Terzett und einem Quartett, das das ganze Stück beschließt.

Auch von Constantin Reindl werden mehr als 30 Operetten erwähnt, die alle in einer langen Reihe von Jahren in Luzern aufgeführt wurden (vgl. Luzernisches Wochenblatt, 21. März 1790).

2) Vgl. Karl Nef, Die Collegia musica, S. VII.

Hohen Gesandtschaftstafel aufzuführen, welches zu allseitiger hohen Vergnügenheit von Ihme bewerkstelligt worden ist«.

Was Meyer bei diesem Anlasse zum besten gab, wissen wir nicht; daß es aber ein Tag voller Pracht und Freuden war, dürfen wir getrost annehmen, wenn wir lesen, was uns Casimir Pfyffer über diese Feier berichtet[1]).

Als Präsident der Helvetischen Konkordiagesellschaft.
1768—1783.

Wenn mit dem Jahre 1764 Meyers kompositorisches Schaffen plötzlich ins Stocken gerät, so ist der Grund vor allem in der politischen Aufklärung zu suchen, die damals alle gebildeten Schweizer ergriff. Wie schon Franz Urs Balthasar mit seiner berühmten 1758 erschienenen Schrift »Patriotische Träume eines Eydgenossen von einem Mittel, die veraltete Eydgenossschaft wieder zu verjüngen« in seinen Freunden die ersten Gedanken zu der hernach entstandenen Helvetischen Gesellschaft rege gemacht, so legte auch Meyer von Schauensee den Plan zu einer engeren freundschaftlichen Vereinigung warmfühlender Vaterlandsfreunde in einer gedruckten Schrift nieder, die er den »Engelsburgischen Staat« nannte. Ob sie noch irgendwo erhältlich, weiß ich nicht. Sie erschien 1764.

Diese Schrift bildete die Grundlage, auf der sich 1768 die Helvetische Konkordiagesellschaft aufbaute. Der Umstand, daß diese bei sonst gleichen Zielen nur Katholiken als Mitglieder aufnahm, läßt sie als das katholische Gegenstück der Helvetischen Gesellschaft in Schinznach erscheinen. Denn 1768 war es ja, als die luzernische Geistlichkeit und die mit ihr verbundene Religionspartei wegen der zwei anonym erschienenen antiklerikalen Flugschriften die luzernischen Mitglieder durch den indirekten Bann, mit dem sie die »Ketzergesellschaft zu Schinznach« belegte, von dem Besuche der dortigen Versammlungen abschreckte. So groß war die Wirkung dieses Erlasses, daß von dieser Zeit an bis 1786 die Helvetische Gesellschaft von keinem Luzerner und keinem Bürger der Urkantone mehr besucht wurde[2]).

Es ist hier nicht der Ort, die verschiedenen Wandlungen, welche diese katholisch-helvetische Konkordia-Gesellschaft in den ersten Jahren durchzumachen hatte, im einzelnen zu schildern. Das reiche Material, das ich darüber besitze, behalte ich mir vor, gelegentlich zu veröffentlichen.

Wie gesagt, die Konkordiagesellschaft verfolgte die gleichen Ziele wie die Helvetische Gesellschaft, Stärkung des Vaterlandsgefühls, Pflege

1) Vgl. dessen Buch: Der Kanton Luzern, S. 350.

2) Morell, Die Helvetische Gesellschaft, 1864, S. 354.

aufrichtiger ideal gesinnter Freundschaft, Studium der vaterländischen Geschichte. Nur betonte sie zu stark das religiöse Moment; daß sie nur Katholiken als Mitglieder aufnahm, ist der einzig schwerwiegende Vorwurf, der ihr gemacht werden kann und auch tatsächlich gemacht wurde.

Wenn man aber die seit 1775 im Druck erschienenen Reden liest. die auf den alljährlich stattfindenden Versammlungen gehalten wurden. so ist zu sagen, daß sie durchwegs von gleich warmem und echt patriotischem Empfinden durchglüht sind wie die der Schinznacher. Als Ausdruck der öffentlichen Meinung des konservativen Luzern und der fünf Orte sind sie sehr wertvoll.

Uns interessieren hier vor allem die Präsidialreden von Meyer von Schauensee. Wir besitzen ihrer fünf. Die erste, 1775 gehaltene, ist betitelt »Wahre Eintracht«, die zweite stattete er als »Gesellschaftliches Dank-Opfer« 1777 seinem hohen Gönner und Freund, dem Abte von Engelberg, Leodegar Salzmann in Bürglen, ab. Die dritte Rede hielt Meyer von Schauensee am 23. Dezember 1778 in Rapperswyl, die vierte »Lob- und Dank-Gespräche« am 23. September 1779 in Stans und die fünfte am 9. Mai 1781 in Altdorf.

In der ersten weist Meyer an Hand vieler Beispiele aus der biblischen und vaterländischen Geschichte die ewig wahr bleibende Tatsache nach, daß Friede ernährt, Unfriede verzehrt. Er schließt mit der Mahnung, sich an der Treue und der Einigkeit der alten Eidgenossen ein Beispiel zu nehmen und wie jene in »wahrer Eintracht« zusammenzustehen, sich gegenseitig gegen alle äußern Gefahren zu schützen. Diese Rede ist eine regelrechte Predigt über den Text Psalm 132, Vers 1 »Sehet wie gut, wie angenehm ist es, wenn Brüder einträchtig zusammenwohnen«.

In der zweiten nimmt er die Gelegenheit wahr, anläßlich der Versammlung in Bürglen all der Begebenheiten zu gedenken, die sich in diesem Orte im Laufe der Jahrhunderte abgespielt. Der Rütlischwur und die Tellgeschichte bilden das Hauptmaterial und es zeigt sich hier, wie lehrreich und nutzbringend es war, daß die Konkordiagesellschaft sich stets an einem andern Orte zusammenfand. Die Freude an der Geschichte wurde dadurch aufs schönste geweckt.

In der dritten Rede, in der er der Stadt Rapperswyl für den seiner Gesellschaft gewährten Schutz bestens dankt, kommt er denn auch auf diese Frage zu sprechen. Er zitiert Cicero: »Quocumque ingredimur. in aliquam Historiam vestigium ponimus« und fährt dann fort: »kan nicht dieses ein jeder Schweizer von seinem Vatterland sagen? Könnten wir an vielen Orten die Geschichte noch lesen, die sich da zugetragen, wie manchen Ort würden wir — nicht mit unsern Schuhen verächtlich be-

tretten — nein! wir würden ihn mit unsern Küssen beehren — und mit warmen Zähren begießen«.

Von seinen zwei weitern Reden ist besonders die vierte vortrefflich aufgebaut. Er hielt sie am 23. September in Stans. Sie wird zu einer warm empfundenen begeisterten Gedächtnisrede auf Niklaus von der Flüe, er nennt ihn sogar seinen Vetter, auf eine weitläufige Verwandtschaft anspielend, die zwischen dem Geschlecht der Meyer von Schauensee und Niklaus von der Flüe tatsächlich besteht. Wiederum tritt seine Bibelkenntnis, seine gründliche Kenntnis der Schweizergeschichte aufs schönste zutage.

Neben diesen Präsidialreden sind auch diejenigen der Mitglieder zum Teil sehr interessant. Wir besitzen ihrer neun auf der Bürgerbibliothek in Luzern. Mit besonderer Vorliebe werden moral-philosophische Themata behandelt ganz im Sinne der Aufklärung. Rationalismus und Empfindsamkeit, die beiden Geistesströmungen der damaligen Zeit, treten dabei deutlich zutage. Mit geradezu rührendem Eifer und glühender Begeisterung versenken sich die Mitglieder in Fragen, wie: »Was für Vorteile bringt wahre Eintracht dem Staate? Gibt es überhaupt auf dieser Welt wahre Freunde? Etwas von der Menschenliebe« usw. Auf die Hebung des Vaterlandsgefühls gehen alle aus, in der Tugend erblicken alle das wahre Lebensglück und eine tiefste, echt empfundene Frömmigkeit beseelt alle. Es ist ein süßes Schwelgen vom Idealstaat, in dem Eintracht und Friede wohnen und alle Menschen Brüder sind. Von einer aufklärungsfeindlichen Tendenz ist, was man ja erwarten könnte, nicht das geringste zu spüren.

Die Gesellschaft zählte bald an die 50 Mitglieder. Geistliche und Weltliche, Gelehrte und Ungelehrte finden sich darunter; sie gehören alle den fünf Orten Uri, Schwyz, Unterwalden, Zug und Luzern an. Auch von Rapperswyl traten ihr einige Mitglieder bei. Die Gesellschaft erfreute sich der Gunst dieser Kantone so sehr, daß ihr sogar 1776 von Zug, 1778 von Schwyz und 1779 von Unterwalden in regelrechten Urkunden der öffentliche Schutz ausgesprochen wurde.

Auch aus dem Ausland hören wir über die Helvetische Konkordiagesellschaft das wärmste Lob. Im Jahre 1775 bezeugte ihr der bischöfliche Generalvikar zu Konstanz unter Tränen der Freude »seine hohe Gunst und seinen allerhöchsten Schutz«. Er wurde denn auch zum Ehrenmitglied und zum obersten Schutzherrn ernannt.

Obschon von den luzernischen Mitgliedern der Helvetischen Gesellschaft in Schinznach keines der Konkordiagesellschaft beigetreten war, weder der jüngere Balthasar, noch der Gerichtsschreiber Pfyffer (Valentin, der sogenannte göttliche Meyer, der zweimal Präsident der helvetischen Gesellschaft war, Franz Josef Leonti Meyers Großneffe, weilte damals in

der Verbannung auf dem Gute Oberstaad bei Stein a/Rh.), darf man nicht etwa glauben, daß die übrigen Mitglieder der Helvetischen Gesellschaft der Konkordiagesellschaft übel gesinnt gewesen wären, im Gegenteil. So widmet ihr der Basler Ratsherr Isaak Iselin (1728—1782) in seinen 1776—1782 herausgegebenen »Ephemeriden der Menschheit« verschiedene Artikel mit großem Wohlwollen. Ja er druckt (Jahrgang 1780, S. 419) sogar ein überaus schmeichelhaftes Schreiben der kurfürstlichen bayrischen gelehrten Gesellschaft an Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee wörtlich ab. Das Gleiche tut der Zürcher Pfarrer Rudolf Schinz, ebenfalls ein Mitglied der Helvetischen Gesellschaft, in den Monatlichen Nachrichten von 1779. Dort gibt er einen vorzüglichen Überblick über die Geschichte und Ziele des Vereins, und er ist es, der Meyer von Schauensee neben den alten Balthasar stellt.

Trotz all dieser Gunstbezeugungen und warmen Anteilnahme sollte die Helvetische Konkordiagesellschaft nicht länger als fünfzehn Jahre bestehen. 1783, bemerkt Leu, sei sie zwar nicht gänzlich aufgehoben, sondern ihre Tätigkeit nur so lange eingestellt worden, bis nach gründlicher erneuter Organisation sie wieder neu zusammentreten sollte.

Aus einem Brief Meyers an Pfarrer Rudolf Schinz vom Jahre 1779 können wir denn auch ersehen, wie sehr diese Gesellschaft in seinen alten Tagen ihm zum Schmerzenskinde wurde. Namentlich in Luzern selbst muß viel und heftig gegen ihn gearbeitet worden sein. Dabei zeigt sich ein offenes Mißverhältnis zwischen Meyer von Schauensee und Josef Anton Balthasar. Er spricht dort den Wunsch aus, »daß es doch gut wäre, wenn diese helvetische Concordia auch auf alle Freistaaten könnte ausgedehnt werden; dies wäre schon längstens geschehen, wenn nicht zwey enthusiastisch und fanatisch-zelote Augen ihm im Wege ständen, die aber lang nicht mehr offen bleiben können und durch einsmalige Schließung derselben 1000 Intriguen und Widerwärtigkeiten zugleich mit ins Grab steigen werden«. Daß sich diese Stelle auf Balthasar bezieht, geht aus zwei Briefen hervor, die dieser an Pfarrer Schinz schrieb, und worin er, nachdem er in nicht gerade sehr freundlichem Ton sich über Meyer geäußert, zum Schlusse bemerkt: »es wäre ihm am allerliebsten, wenn ihn Herr Meyer als ein ihm ganz indifferentes Individuum betrachten und ruhig lassen würde«. Auch hier stehen wir wiederum vor der so häufigen Erscheinung, daß sich zwei hervorragende Geister ein und derselben Stadt, mit mannigfachen geistigen Berührungspunkten, nicht zusammen vertragen. Bei welchem von beiden die größere Schuld an diesem gespannten Verhältnis lag, ist nicht genau festzustellen. Sicher ist, daß Balthasar nur den Menschen Meyer nicht leiden konnte, den Komponisten und Organisten schätzte er sehr hoch.

Wenn Balthasar denn auch über den Zerfall der Konkordiagesellschaft

bemerkt, »sie sei eben nach seiner feurig-tätigen Inspiration geformt, die Ideen, die Gesetze und die Hoffnungen seien zu gespannt gewesen und hätten sich nicht halten können, so ist das insofern richtig, als auch die Tätigkeit der Helvetischen Konkordiagesellschaft mehr ein Schwelgen in schönen Worten war. Sie regte an, aber sie handelte nicht. Und an diesem Mißverhältnis mußte sie zugrunde gehen. Der Gedankengehalt der Verhandlungen aber dürfte auch heute noch von neuem beherzigt werden.

Letzte Lebensjahre.

Wie die Helvetische Gesellschaft in Schinznach, pflegte die Helvetische Konkordiagesellschaft auch eifrig die schönen Künste. Auch sie sangen Schweizerlieder, die inhaltlich die gleichen Gedanken verherrlichen, wie jene Lavaters. So sang 1779 der Ratsherr Richenmann folgendes Sinn- und Singgedicht[1]):

Dir o Eintracht! Dir zu Ehren.
Singen wir in frohen Chören,
Daß es jeder Schweizer hört!
Wer nicht jene Regung spüret,
Die uns hier zusammenführet,
Ist nicht unsrer Freundschaft wert! usw.

Wenn die literarischen Produkte an künstlerischem Wert bedeutend hinter denen der Schinznacher zurückstehen, so ist das insofern begreiflich, als eben bis 1768 in Luzern noch lateinische Schulkomödien aufgeführt wurden, als dort überhaupt die deutsche Sprache nicht dieselbe Pflege fand, wie in dem literarischen Zürich, das damals die Literaturstadt par excellence war. Neben der Poesie pflegten die Konkordiabrüder aber vor allem die Musik. Daß der Präsident ein Musiker war, das können wir aus den Statuten ersehen. Der Musik ist da eine führende Rolle eingeräumt. Während aber in Schinznach ausschließlich das patriotische und volkstümliche Lied gepflegt wurde, sehen wir hier zwei gänzlich entgegengesetzte Gattungen aufs eifrigste kultiviert: die Kirchenmusik und gleichsam als ausgelassenes Satyrspiel die Opera buffa und das Singspiel. Diente jene zur Erbauung, so verhalfen diese dem »gemütlichen Teil« der Versammlungen zu einem fröhlichen, ja oft ausgelassenen Abschluß.

Die Kirchenmusik schmückte den jeweils die Versammlungen eröffnenden Gottesdienst. Nie traten die Mitglieder zur »geheimen Session zusammen, ohne vorher in tiefer Andacht einer Predigt und dem feier-

1) Histor. Wochenschrift Luzern 1779, 9. u. 10. Stück. Vgl. Zürch. monatl. Nachrichten 104/05. Vgl. Brief v. F. J. L. Meyer an Pfarrer Schinz.

lichen Hochamte beigewohnt zu haben. So wurden 1777 bei der Versammlung in Bürglen im Kt. Uri sogar zwei Predigten gehalten. Die erste fand am Vormittag statt. Kein Geringerer als der hochbedeutende, als Menschenfreund weit und breit beliebte Abt von Engelberg, Leodegar Salzmann, Meyers bester Freund, hielt damals in höchst eigener Person das feierliche Hochamt ab. Am Nachmittag folgte die zweite Predigt auf offenem Felde, und es wurde sogar eine »zierliche Prozession« abgehalten. Bei dieser Gelegenheit wurden »die von Meyer verfertigten vor- und nachmittägigen Musiken von 22 auserlesenen Musikanten auf drei Orgelchören der Kirche aufgeführt«[1]).

Das überrascht uns nicht, wenn wir die ausdrückliche Bemerkung in den »Gesetzen um 1776«[2]) lesen, wo der Zutritt zu der Helvetischen Konkordiagesellschaft mit besonderer Gunst »neben herrisch fakultätmäßig und akademischen Künstlern den Musicis gewährt wird, die von gutem Ruff und Ehrenämtern sind, in Ansehen und erforderlichem Auskommen stehen, und von denen man Ehre und Nutzen zu gewärtigen hat«.

So treffen wir denn in der Tat als Mitglieder eine Reihe vortrefflicher Musiker und Komponisten der katholischen Schweiz. Da ist vor allem zu nennen der schon früher erwähnte Konstantin Reindl, Professor und Chorregent am Jesuiten-Kollegium St. Xaver zu Luzern, Chorregent Johann Baptist Bosshart aus Zug und Organist Josef Achermann aus Buochs.

Nicht nur bildete die »Kongreß-Musik« stets ein Haupttraktandum der geheimen Session[3]), sie war sogar einem eigens dazu ernannten »Musik-Direktor«[4]) unterstellt. 1776 bekleidete dieses Amt Konstantin Reindl[5]). Der Musikdirektor[4]) bekleidete sein Amt vier Jahre. Er hatte die Anstalten zu den musikalischen Veranstaltungen zu machen und alles anzuordnen, was für die Kirchen- und Tafelmusiken erforderlich war. Er hatte insbesondere darauf zu achten, daß stets nur zierliche und angenehme Musik aufgeführt wurde und mit guten Musikanten diese aufzuführen.

Nach Möglichkeit setzte sich denn auch das ad hoc gebildete Orchester aus eigenen Mitglieder zusammen. Waren es ihrer zu wenige, so wurden

1) Vgl. Meyer v. Schauensees Rede »Gesellschaftliches Dankopfer« usw.

2) Einrichtung / des Gesezes / für die / unter mächtig- und allergnädigsten Obschirm / errichtet' und sogenannte / Consordia / der Löbel / Wissenschaft und Eintracht- / liebenden Ehrengesellschaft von 1776.

3) Geseze / loblich- / Helvetischer Concordiagesellschaft, 12 S. 1774.

4) Einrichtung / des Gesezes 1776.

5) Vereinbarte Staat / der lobl. katholisch schweiz. / Concordia / oder sogen. Wissenschaft und Eintracht- / liebenden Ehrengesell. 1776. usw.

auf Kosten der Gesellschaft zur Unterhaltung des Gesellschaftsorchesters einige Fremde gedungen und in diesem Fall »den Mitgliedern gleichgestellt«[1]).

Für diese alljährlich einmal, seit 1775 zweimal stattfindenden Versammlungen der »eintrachtliebenden Concordiabrüder« verfaßte Meyer von Schauensee eine ganze Reihe kleinerer und größerer Gelegenheitskompositionen, darunter auch zwei kleine Buffo-Opern und drei Singspiele. Zu den letzteren ist uns leider nur der Text erhalten. Vollständig besitzen wir nur vier, die zwei Buffo-Opern »Hans Hüttenstock« (1769) und »Die engelbergische Talhochzeit« (1781), und die ebenfalls der heitern Muse huldigenden Unterhaltungsstücke, das Quodlibet für vier Singstimmen und den ebenfalls 1780 datierten »Musikalischen Ehrenstreit zwischen den vier Singstimmen«, beide mit Orchester.

Hier ist Meyer von Schauensee ein ganz anderer. Ein starker Zug ins Volkstümliche macht sich überall bemerkbar. Nicht nur, daß die Stücke Stoffe aus der Gegenwart behandeln, auch die Musik hat einen ganz andern Charakter.

Die Lust zu scherzen, Spott und Übermut treten hier überall hervor. So läßt z. B. Meyer in Hans Hüttenstock die Schwester Jucunda ihre Alt-Arie auf die berühmte Melodie »Ach ich habe sie verloren« aus Glucks Orpheus (1762) singen. Damit gibt er sich als echter Vertreter der Opera buffa[2]) zu erkennen, die damals auch in Luzern ihren Einzug gehalten. Neben Pergolesi[3]) waren es vor allem noch Piccini und Paesiello[4]), mit denen Meyer bekannt wurde. Dann gerät er aber auch unter den Einfluß der deutschen Singspielkomponisten[5]) Joh. Adam Hiller (1718—1809) und Georg Benda (1722—1795) und versucht sich auch in dieser Gattung.

Die meisten Meyerschen Singspiele und Unterhaltungsstücke wurden außer an den Versammlungsorten vor allem in Engelberg aufgeführt. Nicht nur weisen die beiden kleinen Buffo-Opern dorthin, sondern auch folgende

1) Vgl. Gesetze 1774 u. 1776. Art. Musik.

2) Vgl. Kretzschmar, Geschichte der Oper 1919, S. 182.

3) Vgl. S. 7, 55, 56.

4) Luzerner Wochenblatt 1784. Von der Koberweinschen Gesellschaft wurden damals Opern von Piccini, Paesiello, Guglielmi, Zannetti, Gretry, Benda und Umlauf aufgeführt.

5) Luzerner Wochenblatt 1787. Die Voltolinische Gesellschaft führte damals auf: von Hiller (Text von Weiße) Die Jagdlust des Königs, Der Erntekranz, Die Jubelhochzeit; es kamen ferner zu Gehör: Piccini, Paesiello und Benda. Wenn sich zeitgenössische Berichte über Aufführungen von italienischen Buffo-Opern und deutschen Singspielen in Luzern auch erst von 1784 an nachweisen lassen, so darf trotzdem angenommen werden, daß sie schon früher dort ihren Einzug gehalten. Erschien doch das Luzerner Wochenblatt erst seit 1779.

leider verlorene Stücke: Die Neujahrs- und Pastoralgesänge für vier Singstimmen 1768—1774, Vota gratulatoria, ein Tafelsingstück für vier Singstimmen 1768, Venerabilis Barba Capucinorum, ein Kontrapunktstück für vier Singstimmen 1769, Canon perpetuum 1773, die zwölf Uhrenstückchen zu der Hofspeisesaal-Schlaguhr zu Engelberg 1778 und die drei Polizeyständе: ein Theatral-Singspiel 1773. Auf dem uns erhaltenen Text dieses Singspiels lesen wir sogar folgende Widmung: »Sm. Hohen Mäcenaten / und / wahren Herzensfreunde / dem hochwürdigsten — hochgebornen — / gnädigsten Herren, Herrn / Leodegar II Prälaten Abtten — / und / unabhänglichen Herrn — der freyen Herrschaft. und Tals / Engelberg; / wird dieses Singgedicht, / in gebührender Ehrerbietung / gewidmet / von seinem best und getreusten Freunde. / dem Urheber der Musik.«

Mit diesem Manne sehen wir Meyer seit 1768 in herzlichster Freundschaft leben bis an sein Ende. Was sie wohl in erster Linie so fest zusammenhielt, war die Konkordiagesellschaft, um deren Gründung und Organisation neben Meyer wohl Leodegar Salzmann das größte Verdienst zukommt.

Fast wie eine Art »Geheimbund«, der uns an die schwülstigen Titel so zahlreicher Freimaurergesellschaften der damaligen Zeit erinnert, mutet uns auch dieser »scherzhafte Ritterorden« an, unter dem die spätere Helvetische Korkordiagesellschaft 1768 in Engelberg das Licht der Welt erblickte[1]. »Neues, unter mächtigst und allergnädigstem Schutz ihro königlich regierenden Majestät Julii Cäsaris II Souverän der unüberwindlichen Republik Engelsburg errichtetes Ritterinstitut für die fürtreffliche Rittergesellschaft des hohen Reichs-Ritterordens vom goldenen Konkordiastern ausgezogen von dem Urkund der grossmeisterlichen Stiftung.«

Diese etwas mysteriöse Gründungsgeschichte der Konkordiagesellschaft bildet den Hintergrund zu der im Jahre darauf 1769 komponierten Opera buffa Hans Hüttenstock, die damals zweifellos an der Versammlung zu Engelberg aufgeführt und mit einem Hoch auf Leodegar beendet wurde.

Nach all den Stücken zu schließen, die Meyer für diese Festlichkeiten verfaßte, muß es meist sehr fröhlich, ja mit unter sogar recht ausgelassen in dem sonst so stillen und friedlichen Kloster zugegangen sein.

Über die Aufführung von Meyers Singspiel Streit der drey Polizei-

[1] Haller, B. d. Sch. G. T. II, Nr. 242. Diese Schrift (148 S. in 8°) ist mir trotz eifriger Nachforschungen und Anfragen nicht erreichbar gewesen. Vermutlich ist sie verloren.

stände«, das als Tafelmusik dem Abte, den tafelnden Gästen und Mönchen dargeboten wurde, berichtet uns Meiners[1]):

»Unser heutiges Mittagessen im Kloster Engelberg war uns in mancherley Rücksicht merkwürdig. Die meisten Tischgenossen waren Mönche, die aber, wenn Gäste da sind, nicht alle, sondern der Reihe nach an der Tafel des Abtes speisen. Ich erstaunte nicht wenig, als ich unter den übrigen Tischgenossen auch den Cammerdiener des Abts, der, wie alle übrige Bediente und Arbeiter des Klosters, ein Engelberger ist, sitzen sah, und noch mehr verwunderte ich mich, als ich unseren Begleiter und auch den Begleiter des zürcherischen Predigers an der Tafel erblickte. Ich erfuhr aber bald, dass man die Letzteren wider ihren Willen genötigt hatte, sich zu Tisch zu setzen, und dass es in Engelberg alte hergebrachte patriarchalische oder morgenländische Sitte sey, dass Bediente und Herren an demselbigen Tische und von demselbigen Gerichte äßen. Diese dem so oft verschrienen geistlichen Stolze zuwiderlaufende Gewohnheit fiel mir ebensosehr auf, als die Abwesenheit aller überflüssigen Pracht und Verschwendung im Speisezimmer und Mittagessen. Der Speisesaal ist gross, hoch und luftig, aber hat weder kostbare Möblen, noch andere Verzierungen. Er gränzt unmittelbar an die Küche, aus welcher die Speisen durch ein Fenster oder Oeffnung hereingeschoben werden. Uns warteten nicht Livréebediente des Abts (dergleichen habe ich gar nicht gesehen), sondern einer oder zween betagte Klosterbediente auf. Fremde Weine wurden gar nicht gegeben; ein jeder Gast hatte aber die Wahl, ob er weissen oder roten italienischen Wein trinken wollte, womit die Italiener einen Teil der Käse bezahlen, die sie aus dem Kloster Engelberg erhalten. Der rote hatte viel Aehnlichkeit mit dem Neuenburger, war aber herber und weniger feurig. Die Speisen waren gut zubereitet und so mannigfaltig, als es sich an der Tafel eines Abtes, der Freunde bewirthete, gebührte; ich fand aber weder die Leckereyen, noch den schwelgerischen Ueberfluss, den man von den Tafeln aller geistlichen Herren fast unzertrennlich glaubt. So sehr wir durch alles dieses erbaut wurden; so fremd war uns die Tafelmusik, die von musikalischen Mönchen und ihren Schülern aufgeführt wurde. Sie bestand in einem Singspiel, welches ein Dohmherr in Lucern verfertigt und componirt, und seinem Herrn und Gönner, dem jetzigen Abt in Engelberg gewidmet hatte. In diesem lyrischen Drama waren die verschiedenen Stände, der Lehr, Nähr- und Wehrstand die handelnden und singenden Personen, und es war natürlich, dass der Lehrstand zuletzt den Sieg davon trug. Die Sprache war uns an manchen Stellen weniger verständlich, als der Sinn der Musik, in dem das Geschrey von Katzen, Hunden und andern

1) Meiners, Christoph, Briefe über die Schweiz. 2 Bde. Berlin 1784. 30. Juli 1783.

Thieren vollkommen nach der Natur ausgedruckt und nachgeahmt wurde« [1]).

Wenn diesem »Katzenständchen« zweifellos in künstlerischer Hinsicht keine große Bedeutung zuzuschreiben ist und wir dessen Verlust auch nicht sehr beklagen werden, so bildet es doch ein fröhliches Beispiel dafür, bis zu welchem Übermut und welcher Ausgelassenheit der sonst doch von so tiefem Ernste und wahrer Frömmigkeit durchdrungene Meyer bisweilen ausarten konnte.

Nach den eben mitgeteilten Berichten müssen wir Theodor v. Liebenau [2]) Recht geben, wenn er annimmt, daß unter der Leitung Meyers von Schauensee in den Versammlungen der Konkordiagesellschaft und im Kloster Engelberg zuweilen »musikalische Purzelbäume geschlagen wurden, bei denen ein richtiger Cäcilianer in Verzweiflung geraten müßte«. Wenn Liebenau uns weiterhin mitteilt, daß Meyer von Schauensee unter dem Namen »Katzenmeyer« bekannt gewesen sei, so brauchen wir auch zur Erklärung dieses Übernamens keinen weitern Kommentar.

Die letzten Werke, die Meyer von Schauensee schrieb, fallen ins Jahr 1785. Damals komponierte der 65jährige noch die beiden Singspiele »Heli« und »Iphigenie«, zu denen uns nur die Texte erhalten sind.

Damit hatte sein Schaffen seinen Abschluß erreicht. Was wir von den letzten Lebensjahren noch erfahren, das betrifft ausschließlich seine Orgelkunst, die er, wie es scheint, gegen sein Lebensende hin wiederum mit besonderer Vorliebe pflegte.

So bot ihm 1785 die feierliche Einsetzung des neuen päpstlichen Nuntius Vinzi Gelegenheit, seine Meisterschaft auf der wundervollen Stiftsorgel aufs neue zu zeigen. In dem Festbericht des Luzerner Wochenblattes vom 20. Hornung 1785 lesen wir darüber folgendes [3]):

»Auf gnädiges Gernsehen und Selbstbegehren seiner Excellenz Herrn Nunzius hatte unser schon ältliche, bejährte und sowohl durch seine vor-

1) Dieser musikalische Scherz wurde schon 1780 in der Herbstversammlung der Helvet. Konkordiagesellschaft in Luzern aufgeführt. Vgl. die Rede des Franz Joseph Leodegar von Castoreo, Kapitularherr am Stift St. Leodegar »Rednerisches Quodlibeticum«. Damals »bekrönte der Herr Präsident diesen Ehren- und Freudentag mit dessen lustigem, von ihm jüngst verfertigten, und allen Beyfall erworbnen musikalischen Quodlibet«. Die Anmerkung charakterisiert dieses Quodlibet folgendermaßen: »Es ist eine nach dem Text ähnlichst geschilderte und erst dies Jahr verfertigte vierstimmige Musiks-Composition, in welcher der ‚Katzen-Rammlet' sich vorzüglich auszeichnet. — Diese Composition nebst verschiedenen andern dergleichen Kunststücken, besitzt allein eigenthümlich das Hochl. Gotteshaus Engelberg, von ihrem Herrn Verfassern.«

2) a. a. O., S. 310/11.

3) Dieser Festbericht stimmt wörtlich überein mit demjenigen, den uns Theodor von Liebenau aus dem Zeremonienbuch a. a. O. mitteilt.

treffliche Music-Compositionen, als unvergleichliches kunstvolles Spiel weltbekannte grosse Organist, Herr Capitularherr Meyer von Schauensee, sich's zur Ehre gerechnet, die so hart und mühselig zu behandelnde große Orgel noch einmal von Anfang des Hochamts bis zum Ende selbst zu spielen, um die sehnlichen Wünsche des Herrn Erzbischofen von Berito zu erfüllen, und seine hohe Besitznehmung desto feierlicher zu machen. Nebst allerhand während dem Gesang das Ohr kitzelnden, reizenden ganz neuen Flageolets-Erfindungen führte Herr Capitular am Ende mit ganzer Orgel eine prächtige, langdauernde Pastoral-Anstimmung von verschiedenen Spielarten auf. Er hatte den schönen Einfall, den grossen Hirten mit einem schweizerischen Hirtengesang zu erinnern, dass er in Helvetien seinen Erzbischöflichen Stuhl in Besitz nehme, wo die Freiheit im ländlich besondern Liede dem Himmel Jubel singt, wofür ihm nicht nur Seine Excellenz den höchsten Beifall und die ausgesuchtesten Lobeserhebungen ertheilet, sondern auch alle hohen und niedern Anwesenden übereinstimmend ihr gnädiges Wohlgefallen und Zufriedenheit bezeugt haben«.

Auch aus dem folgenden Jahre, 1786, besitzen wir noch zwei sehr begeisterte Berichte über sein Orgelspiel. Wie er am hl. Osterfest spielte, sagt uns folgende »Kunstanpreisung« vom 25. April 1786[1]. »Es fordert in diesem Blatte angepriesen zu werden das vortreffliche Orgelspiel unseres berühmten Künstlers, Herrn Kohrherrn Joseph Meyer, Herrn von Schauensee, womit er am Ostertage unter dem Hochamte in der Stiftskirche die anwesende zahlreiche Versammlung erfreuet, und sich von hohen und niedern Anwesenden die schmeichelhaftesten Lobsprüche erworben. Kunstverständige sagten, dass er sich selbst übertroffen und innerhalb 34 Jahren, da er auf dem Stifte ist, nie so gehört worden sey.«

An Pfingsten wird der Berichterstatter sogar poetisch, denn er schreibt am 20. Juni 1786: »Aus Mangel des Raumes konnte im letzten Stücke »nicht eingerückt werden, dass Herr Kohrherr Meyer, Herr von Schauen»see, am heiligen Pfingsttage unter dem Hochamte und hierauf den 6ten »vor Herrn Grafen von Bissingen-Nippenburg, bischöflichen Vikarius »Generalis in Konstanz, wieder zu allgemeiner Bewunderung und noch »grösserem Ruhme, als an den vorigen, hier auch belobten Tagen, sich »auf der Stiftsorgel habe hören lassen. Besser drückt sein Lob folgender Gedanke aus:

Als neulich in dem Stifte wir
Erwartungsvoll die Ohren spannten,
(Ein Engel kam und sagt' es mir)
Sprach Gott zu seinen Musikanten:
Ihr lieben Engel schweigt doch still,
Weil Orpheus Meyer spielen will.«

1) Luzerner Wochenblatt 1786.

Den letzten Bericht über Meyers Spiel besitzen wir in dem Konzertbericht vom 15. Mai 1787. Wir erfahren dort von einem Sinfoniekonzert, das das Orchester der Voltolinischen Gesellschaft im Theater gegeben. Als Solisten wirkten mit der Musikdirektor der Gesellschaft. Herr Mack (Querflöte), dessen Gemahlin (Sopran) und Meyer von Schauensee (Klavier). Das Luzerner Wochenblatt berichtet darüber: »Samstags den 28ten April war Konzert im Theater. Den Anfang machten sehr gute, neue Symphonien. Dann sang Madame Mack schöne Rezitative in deutscher Sprache so zärtlich, brav und gut, dass die Sängerin den allseitigen Beyfall erhielt, und ein paar Mal da kapo zu machen laut jubelnd aufgefordert wurde.« —

»Herr Meyer von Schauensee, ein wohlerzogener Kavalier, vielversprechender Offizier und dann ein trefflicher Musikus spielte zu aller Anwesenden grösstem Vergnügen das Fortepiano mit virtuöser Geschwindigkeit, dass darüber alle ganz Ohr waren, und am Ende erst ihren nachgehangenen Gedanken durch eine komplete Klatsch- und Platschmusik freye Luft machten. — Der Musikdirektor der Voltolinischen Gesellschaft, Herr Mack, blies uns auf seiner Querflöte, als hätte der wackere Tonkünstler das sanfte Flötengekreisch und die sterbenden Halbtöne einer Philomele abgeborgt. — Mit Bravo endigte sich jedes Kunststück, und mit Bravo!!! das volle Kohr des Finals.«

So sehen wir Meyer bis ins hohe Alter hinein sich seine jugendliche Frische, sein feuriges Temperament und seine leidenschaftliche Liebe für seine Kunst treu bewahren.

Nicht ganz zwei Jahre nach diesem Konzert ist Meyer gestorben: 1789, am 2. Januar des Abends um 5 Uhr. Um $^1/_2$1 Uhr nachmittags war er mit allen heiligen Sakramenten versehen worden. Das Leichenbegängnis fand am 4. Januar unter feierlichem Trauergottesdienst statt. Nach vollendetem Gottesdienst[1]) »verfügten sich der Sekretarius mit dem Pedell zu den Herren Erben, um das Condolenz-Compliment nomine capituli abzustatten und gleich hernach Ihro Gnaden Herrn Amtsschultheissen den Todesfall zu partizipieren«.

Am 6. Januar 1789 brachte das Luzerner Wochenblatt Meyer folgenden kurzen Nachruf:

»Am 2ten dieses Monats verwechselte allhier das Zeitliche mit dem Ewigen Herr Joseph Meyer, Herr von Schauensee, Prot. Not. Ap. Kohrdirectorista und seit 1760 Kohrherr beym hiesigen St. Leodegarstifte, im 68sten Jahre seines Lebens. —

Der Hochselige war in seiner Jugend ein seltenes Musiktalent, und spielte zum Erstaunen schon als ein sechsjähriger Knabe die hiesige

1) Stiftsprotokolle. 1789.

grosse Orgel, sodass nachher auch manche hohe hier durchreisende Gesellschaft unsern hohen Virtuosen beklatschte. — Das glückliche Genie macht in seinen unvergesslichen und selbsverfertigten Pièecen jedem Kenner und Musikfreunde seinen Namen unvergesslich.«

Die Leichenrede, die Kanonikus Joseph Corragioni von Orelli an Meyers Grabe gehalten, ist uns leider nicht im Wortlaut bekannt. Das Luzerner Wochenblatt berichtet nur, er habe von Fr. Joseph Meyer von Schauensee »in mancher Rücksicht nützlich gesprochen als von einem Hochwürdigen, Hochwohlgeborenen Herrn, einem Originalgenie, einem berufenen Tonkünstler, einem Virtuosen und ämsigen, unternehmenden Mann«.

Auch Balthasar gedachte seiner, wenn auch nicht öffentlich, in seinen handschriftlichen Materialien zur Lebensgeschichte berühmter Luzerner. 2. Bd. (Nr. 94 B. B. L.) schreibt er folgendes über Meyers musikalische Leistungen:

»Ihm kann Musik-Genie im hohen Grade nicht abgesprochen werden. Das beweisen seine Messen, Kirchenstücke, Opern, Sinfonien, Sonaten, Arien und andern Kleinigkeiten in Menge. — Ihm, sowie Stalder und Reindl hat Luzern die Aufnahme der Musik, die Stimmung des Gehörs und die verbreitete innere Empfindung oder Empfänglichkeit, zu verdanken. — Noch in vieler Gedächtnis mag es haften, mit welch geflügelter Geschwindigkeit Er die grosse Stiftsorgel, das grosse, herrliche Meisterstück des vorigen Jahrhunderts, billig gerühmt in den Zeit-Büchern / berührte, und wie er den Kontrapunkt, den Fugenstil, den lieblich sanften und den Triumphton, die Registerkenntniss und den weisen Gebrauch des Pedals im Kopf und im Besitz hatte. Kurz, er spielte in allen Tönen vom Blate weg mit gleicher Fertigkeit, fantasierte mit feuriger Erfindungskraft und wahrer Laune und hatte, nebst der eigenen Composition auch die volle Anlage zu einem grossen Organisten.

Meyer war gewiss im Musikalischen ein Genie: bey ihm traf aber die Wahrheit ein, dass wie Schubart sagt, der mittelmäßige Kopf ein viel besserer Theil irgend eines politischen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Ganzen sey, als ein Genie. — Denn dies will gebieten und seinen Nacken nicht unter fremde Form beugen. — Ein Staat von lauter Genies hätte lauter Könige und — kein Volk.«

Diese skizzenhafte Charakteristik Balthasars ist gewiß in höchstem Maße bemerkenswert. Denn einen Mann, der zehn Jahre zuvor Meyers erbittertster Gegner war, so objektiv und ruhig über Meyer urteilen zu sehen, ist keine kleine Überraschung.

Wenn Balthasar von Genie spricht, so ist er zwar entschieden zu weit gegangen, in dem Sinne, wie wir Genie heute verstehen: es besteht

jedoch kein Zweifel, daß wir in Meyer von Schauensee einen der tüchtigsten und begabtesten Komponisten zu erblicken haben, die die Schweiz im 18. Jahrhundert hervorgebracht. Ihm gebührt das Verdienst, die Musikpflege der katholischen Schweiz auf eine achtunggebietende Höhe gebracht zu haben und ihm kommt auch an erster Stelle das anerkennende Urteil Chr. Fr. Dan. Schubarts zu, der von der katholischen Kirchenmusik der Schweiz sagt[1]: »Indessen blüht doch in den katholischen Cantons die Tonkunst weit mehr, als in den reformierten, aus deren Kirchen die Figuralmusik, ja selbst die Orgeln gänzlich verbannt sind. Die katholischen Messen, die in der Schweiz verfertiget werden, haben viel Würde und eine unverkennbare Einfalt. Der Modegeschmack hat im Kirchenstyl hier noch nicht so grosse Verheerungen angerichtet wie anderwärts.«

1) Ideen zur Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806. S. 250—52.

Besprechung der erhaltenen Werke.

Kirchenmusik.

Arien.

Op. 1. 40 Arien. 1748.

Empfindung ist das eigentliche Leben, schön empfinden zu können der allgemeine Wunsch des 18. Jahrhunderts. Empfindungen sind es denn auch, die Meyer in seinen 40 Arien tönend zum Ausdruck brachte, Gefühle von ausgelassenster Freude bis zum tiefsten Schmerz.

Gleich in Arie 1 schüttet er uns sein empfindungsvolles Herz aus. Eine kindliche Frömmigkeit, eine Glaubensfreudigkeit und Hingebung spricht aus dieser von süßem, echt italienischem Wohllaut durchdrungenen Melodie. Die Süßigkeit der Liebe, sie durchströmt außer dieser ersten Arie Sponse mi, o spes, o amor noch folgende, die zusammen eine Gruppe bilden: Nr. 13, O amoris dulces fructus; Nr. 37, O dulcis cordae plagae; Nr. 21, Jesu mi, ah, ter amate: Nr. 23, Jesu o chare mi tu species formosa; Nr. 28, Ave Jesu qui sacratum: Nr. 36, Chare Jesu amo te; Nr. 38, Coeli grata sors, ubi non est poena.

Die zweite Gruppe bilden jene Arien, die tiefe Trauer und heftigen Schmerz zum Ausdruck bringen. Hierher gehören Nr. 2, Vivo plangendo; Nr. 3, Pereo o sponse, cur sinis me perire; Nr. 11, Ah consumor moerore usque ad mortem tristis est mea anima; Nr. 12, Tota est in timore; Nr. 15, O anima quid moeres; Nr. 17, Spero sed cum tremore; Nr. 22, Audi coelum suspiria; Nr. 25, Sponse, ah, ubi lates; Nr. 31, Cessa nunc tandem flere.

Eine dritte Gruppe bilden jene, die mit äußerst dramatischer Wucht leidenschaftlich erregter Stimmung zum Ausdruck verhelfen. Hierher gehören Nr. 5, Ad arma, ad bella; Nr. 8, Saevi furores ite; Nr. 9, In mari procelloso; Nr. 29, Saevit mare furunt venti; Nr. 32, Flammantes o furores.

Zu der vierten Gruppe gehören jene, die uns die gläubige Seele im Kampf mit den eiteln Lockungen der verführerischen hinterlistigen Welt zeigen; eine ausgesprochene Weltverachtung, Weltverneinung spricht aus ihnen. Es sind die Arien Nr. 4, Vale munde, valete honores; Nr. 7.

Ride irride, munde infide; Nr. 30, Ite fatales catenae; Nr. 33, Munde, munde, quam infidelis.

Die fünfte Gruppe hat viel Ähnlichkeit mit der ersten. Während jedoch dort nur die Liebe eines frommen und empfindsamen Herzens zum Ausdruck gelangt, verknüpft sie sich hier mit einer Naturbetrachtung. Der lachende Himmel, die funkelnden Sterne, sie singen ein Loblied auf den Schöpfer. Himmlische Glückseligkeit und ausgelassene Freude treffen wir in Nr. 14, Ridet coelum, astra micant; Nr. 16, Eja lucete stellae; Nr. 35, Solvite voces, o dulces camoenae. Die gleiche beglückend friedliche Stimmung, wenn auch ohne Naturhintergrund, treffen wir in Nr. 20, In dulci vivo pace; und Auferstehungsfreude in Nr. 18, Eja tuba clara clange.

Anders gruppieren sich die Arien im Hinblick auf die Form. Mit Ausnahme der Arien Nr. 39 und 40 weisen alle die Da capo-Form auf: A, B, A. Der Hauptsatz gliedert sich in Ritornell, Solo, Ritornell, Solo, Ritornell. Ihm folgt ein kürzerer Mittelsatz B, der bisweilen zu einer Ueberleitung von einigen Takten zusammenschrumpft. In bezug auf Tonart, Tempo, Taktart und Thema ist er vom Hauptsatz verschieden.

Die Tonart wechseln, ausgenommen Nr. 22 und 9, alle Mittelsätze. Und zwar stehen sie entweder

a) in der Paralleltonart der Tonika (5—9, **11**—16, 19, 21, 22, **24**, 28, **30**, 38). Die mit fett gedruckten Nummern angeführten Arien wechseln von Moll nach Dur, die andern von Dur nach Moll, oder

b) in der Unterdominante (2, 17, 18, 20, 27, 29, 31, 32, 34—36). Dies sind lauter Arien in einer Dur-Tonart.

c) In der Dominante, Arie 4,

d) in der Moll-Parallele der Dominante 25,

e) in der Paralleltonart der Unterdominante, 3, 10, 33.

Zum Wechsel der Tonart können nun noch zu schärferer Kontrastierung ein anderes Tempo, eine andere Taktart und ein neues Thema hinzutreten. Meist tritt nicht alles zugleich ein. Bald bleibt die Taktart, und Tempo und Thema ändern, bald bleibt das Thema, und Taktart und Tempo wechseln. Wo das Thema bleibt, läßt sich infolgedessen nur vom gleichen thematischen Material in Verkleinerung oder Vergrößerung sprechen, ganz wörtlich erscheint es nie im Mittelsatz.

Der Hauptsatz mit seinen von Ritornellen des begleitenden Streichorchesters umrahmten zwei Soli verläuft von der Tonika zur Dominante und dann wieder zurück zur Tonika. Zwei Themen treten sich fortwährend gegenüber. Das lebhafte rauschende auf- und niederwogende Ritornell der Streicher, und die ruhig dahinfließende Melodie der Solostimme. Besonders interessant ist der zweite Teil der Hauptsätze. Er setzt in der Regel mit dem Hauptthema in der Dominante oder Paralleltonart ein, führt

aber dann die Entwicklung mit viel größerer Bravour als im ersten Teil zur Grundtonart zurück. Hier tritt das virtuose Element deutlich zutage. Hier liegt der Höhepunkt des Affekts und zahlreiche Koloraturen, stark modulierende Sequenzen, chromatische Bässe und sonstige harmonische Kühnheiten geben diesem Teil der Arie sein besonderes Gepräge.

Von den 40 Arien sind zwölf für Alt (22—26, 28—32, 38 und 40), die andern für Sopran geschrieben.

»Recitativi stromentati« haben nur die Arien 1, 2, 18, 20 und 25. Die innere Aufregung und Spannung, sie wird durch die sorgfältige Instrumentalbegleitung meist trefflich charakterisiert.

Alle Arien haben als gewöhnliche Akkompagnatur folgende Besetzung: zwei Violinen, Viola, Kontrabaß und Orgel. Bei folgenden Arien kann sie noch durch zwei Trompeten oder zwei Waldhörner verstärkt werden. Durch zwei Trompeten in Nr. 4, 8, 29, durch zwei Hörner Nr. 9, 21, 34, und durch zwei Flöten Nr. 17, also überall da, wo Leidenschaft und Erregung oder ausgelassene Freude zum Ausdruck kommt.

Was die Tonarten betrifft, so bevorzugt Meyer F dur. In dieser Tonart stehen neun Arien (9, 15, 19, 20, 21, 23, 28, 34, 38). An zweiter Stelle mit je fünf Arien folgen G dur (6, 13, 17, 26, 35) und Es dur (5, 12, 22, 25, 27). Die dritte nehmen D dur (4, 8, 18, 29) und B dur (2, 7, 32, 36) mit je vier Arien ein. Dann folgen G moll mit drei Arien (3, 10, 33), A dur (1, 16) und C moll (30, 39) mit je zwei und E dur und F moll mit je einer Arie.

Die melodische Erfindung zeigt Meyer als Schüler der Neapolitaner. Zwei Gruppen lassen sich hier unterscheiden. Die eine weist eine schön geschwungene melodische Linie auf, eine in Vorder- und Nachsatz in sich abgeschlossene Melodie. Dabei wird vom Echoeffekt gerne Gebrauch gemacht. Zu dieser Gruppe zählen die Arien 1, 4, 6, 13—15, 17, 18, 22 u. a. m. Auf der andern Seite treffen wir eine mehr motivisch gestaltete Melodiebildung. Dahin gehören z. B. Arie 3, 10, 11, 24 u. a.

Die Melodie bringt den jeweiligen Stimmungsgehalt der Arien trefflich zum Ausdruck. Dabei zeigt sich Meyer als echtes Kind seiner Zeit; von einem eigenen persönlichen Ausdruck kann bei ihm nicht gesprochen werden. Für ihn gilt, was Walter Müller[1] als Stileigentümlichkeiten der neapolitanischen Schule überhaupt gekennzeichnet hat:

1. Die Heraushebung einer schönen melodischen Linie.
2. Die scharfe Gegenüberstellung von Licht und Schatten forte und piano.

1 Müller, Walter, »Joh. Adolf Hasse als Kirchenkomponist«. Leipziger Dissertation 1911.

3. Die Vorliebe für Sequenzbildung.
4. Die vielen Vorhaltswendungen und melodischen Seufzer.
5. Die reiche Verzierungskunst und Vorliebe für Koloraturen.

Daß der verwandte Stimmungsgehalt mancher Arien auch eine thematische Verwandtschaft zur Folge hatte, läßt sich bei Meyers Arien sehr gut beobachten. Man vergleiche z. B. die Ritornellthemen der alle zur ersten Gruppe zählenden Arien 1, 36 und 38 und man wird finden, daß namentlich 1 und 38 eine überraschende Ähnlichkeit besitzen, in der rhythmischen Bildung sogar kongruent sind. Dieser Erscheinung begegnen wir auch bei den Arien 6 und 13, 15 und 22. Besonders interessant ist der Vergleich der beiden letztern. Hier beginnt die Singstimme genau mit der gleichen melodischen Phrase, nur hier der Sopran in F, dort der Alt in Es dur. Mit diesem thematischen Zwillingspaar hat Arie 6 den Sprung in die Oktave, Arie 13 den in die Quinte gemeinsam, alle vier schließen mit einem melodischen Seufzer auf der Quinte. Das melodische Gerüst ist bei allen das gleiche. Ich habe es durch Kreuzchen gekennzeichnet.

Was die Begleitung betrifft, so sind besonders zu beachten Arie 11 und 31. Während nämlich in den meisten Arien die begleitenden Violinen die Solostimme entweder umspielen, oder sie unisono und in Oktaven teilweise verstärken, der Baß unterdessen mehr oder weniger bewegt seinen Weg geht, begnügt sich Meyer hier nur mit dem Anschlagen der Bässe. Die übrigen Streicher schlagen nach. Eine Arpeggio-Figur, wie Schneeflocken so luftig, gibt dem ganzen Stücke eine duftige Unterlage (vgl. Thematisches Verzeichnis). Beide Male handelt es sich darum, die beklemmende Stille, den stummen Schmerz eines traurigen, von schweren Sorgen beladenen Herzens zum Ausdruck zu bringen.

Der Solostimme stellt Meyer stets schwierige Aufgaben. Sie wird sehr virtuos behandelt, ihre Koloraturen sind ganz instrumental erfunden. Dabei liebt auch er Worte wie amare, gaudia, dolore, plango mit Tönen zu untermalen. (Vgl. Beispiel 1 und 2.)

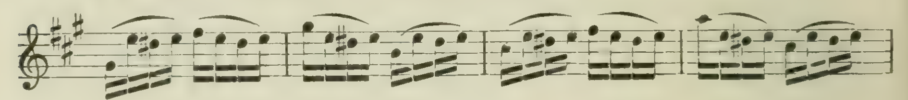
Vergleicht man Meyers Arien mit solchen seiner Zeitgenossen, so ergeben sich zahlreiche Berührungspunkte. Drei Meister sind es, deren Einfluß hier deutlich zutage tritt: Johann Adolf Hasse, Giovanni Battista Sammartini und Giovanni Battista Pergolesi.

Mit den Motetten Hasses[1]), die sich aus je zwei, durch ein Rezitativ verbundenen Arien zusammensetzen, haben Meyers Arien nicht nur zahlreiche Stilelemente gemeinsam, sondern sie berühren sich auch in folgenden Punkten:

1) Vgl. Müller a. a. O., S. 124 ff. Der Name Motette war um 1750 gleichbedeutend mit Solokantate. Vgl. Quantz a. a. O., S. 223, § 19.

1. Bei beiden sind die Arien nur für Sopran oder Alt geschrieben.
2. Beide haben weltlichen Charakter.
3. Bei beiden ist der zugrunde liegende Text eine ins Lateinische übertragene freie Dichtung italienischen Ursprungs (Metastasio).
4. Hier wie dort besteht die Begleitung nur aus Streichern.
5. Auch bei Hasse lassen sich die Arien in ähnliche Gruppen verteilen. So gehören z. B. die Motetten Hostes averni und Fuge Insidias eng zusammen mit Meyers Arien Nr. 4 und 5 Ad arma, ad bella und Vale munde, valete honores.

Von Sammartini hat Meyer, und darin berührt er sich mit Gluck, vor allem die Vorliebe für ausgedehnte, mitunter mehr geräusch- als gehaltvolle Ritornelle empfangen. Auch in der Erfindung der Orchestermotive zeigt er sich stark von ihm beeinflußt. Hierher gehören vor allem jene feurigen und energischen, manchmal freilich auch ziemlich lärmenden Sechzehntelmotive, häufig in gebrochenen Akkorden, die Meyer besonders in leidenschaftlich erregten Situationen liebt. So begegnen wir z. B. dem Motiv der ersten Geigen in Arie 1



auch bei Galimberti und in der Arie des Demofoonte (1743) des jungen Gluck. Wie uns H. Abert, der Herausgeber von Glucks Le nozze d'Ercole e d'Ebe, in Band 14, 2 D. T. B. mitteilt, geht dieses Motiv auf Sammartini zurück. Gluck hat es in seinen Opern bis hinauf zu seiner Iphigenie immer wieder mit besonderer Vorliebe angewandt und auch bei Meyer kehrt es öfters wieder.

Pergolesis Einfluß zeigt sich vor allem in Meyers melodischer Erfindung. Man vergleiche z. B. aus Pergolesis Stabat mater die Sopranarie Nr. 2, Cuius animam gementem mit Meyers Arie Nr. 14, Ridet coelum astra micant (Beispiel 3 und 3a, 4 und 4a). Man wird dann im Ritornell wie in der Singstimme eine überraschende melodische Ähnlichkeit finden. Gemeinsam mit Pergolesi hat Meyer auch die häufige Anwendung der synkopierten aufschreienden Sexte. Im Stabat mater begegnen wir ihr in den Ritornellen vor Eintritt der Singstimmen, bei Meyer finden wir sie in Arie 22 und in Arie 1, wo sie dem Ritornell seinen charakteristischen Abschluß gibt. Diese aufschreiende Sexte, synkopiert oder nicht synkopiert, sie tritt bei Meyer sehr oft auf, bei Pergolesi zieht sie sich wie eine Art Leitmotiv durch sein Stabat mater; sie bildet ein Hauptmerkmal der neapolitanischen Schule überhaupt.

So wie uns die 40 Arien jetzt vorliegen, haben wohl auch sie, wie diejenigen von Pater Benedikt Deuring und Wolfgang Iten, als

Kantilenen beim Offertorium und zur Wandlung Verwendung gefunden. Für bestimmte Festtage waren nach Meyers eigener Angabe nur folgende vier bestimmt: Nr. 11, Ah consumor moerore, für die Passion Christi: Nr. 14, Ridet coelum astra micant, für die Weihnachtszeit; Nr. 26, Veni, für das Fest der Jungfrau Maria; und Nr 34, Sancta Maria, als formula votiva der Mutter Gottes.

Offertorien.

16 Offertorien. Op. 2. 1752.

Trat in den Arien das lyrische Element in den Vordergrund, so drückt das Dramatische seinen Stempel fast allen Offertorien auf. Das erreicht Meyer durch den Chor, der hier der Solostimme als geschlossenes Ganzes entgegentritt und nach Art des antiken Chors als ein idealer Zuschauer an der Handlung teilnimmt.

Die Offertorien zerfallen textlich meistens in zwei Teile. Der erste enthält eine Aufforderung, eine Einladung zum Lobe des Herrn, der Jungrau Maria, Jesu Christi oder der Apostel und anderer Heiliger. Der zweite besteht aus dem Lob- und Preislied selbst. Als Text dient ein Psalmvers oder ein anderer Bibelvers.

Dementsprechend ist die musikalische Form. Die Einladung und Aufforderung ist dem Chor übertragen, das Loblied selbst der Solostimme. Damit aber die Symmetrie der musikalischen Tektonik gewahrt bleibe, wiederholt der Chor zum Schlusse seine Einladung. Auch hier wieder die Da capo-Form A., B., A. Nur der Hymnus auf den heiligen Geist Nr. 3 »Veni Creator« bildet eine Ausnahme. Es ist ein Chorsatz mit kurzem Vor- und Nachspiel.

Der Chorsatz ist vierstimmig, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, und rein deklamierend gehalten. Von streng imitierenden oder fugierten Sätzen finden wir nichts. Die Singstimmen bleiben oft taktelang über dem gleichen Dreiklang liegen. Sie bilden den harmonischen Stamm, um den sich das lebhafte Auf und Ab der ausgelassenen Streicher wie Epheu herumschlängeln kann. Was aber Leben in den Chor bringt, das ist der stets lebhafte und dramatisch dahinflutende Rhythmus.

Über die Orchesterbehandlung haben wir schon gesprochen[1]. Betrachten wir nun die Offertorien der Reihe nach.

Das erste, Laudate Dominum in sono tubae Allegro C Ddur, Largo Gdur — Allegro C Ddur besitzt als lieblichen Mittelsatz ein Duett für Sopran und Alt. In prächtig melodischer Linie fließen die beiden Stimmen dahin.

1) Vgl. Teil 1, S. 30.

Das zweite Evangelizo ist eine dramatisierte Verkündigung von Christi Geburt und für das Weihnachtsfest bestimmt. Den Engel singt ein Solotenor. Evangelizo vobis magnum gaudium, quia natus est vobis hodie Salvator. Darauf setzt der Chor in ausgelassener Freude mit dem auch bei Hasse sehr oft verwendeten Oktavensprung ein auf die Worte Venite



Soli und Tutti wechseln.

Der Mittelsatz ist ein zart empfundenes Pastorale und gehört zu den Sätzen, die immer wieder von besonderem Zauber und Reiz sind. Von allen Instrumentalkomponisten jener Zeit ist das Pastorale gepflegt worden, ich erinnere nur an die von Arnold Schering in seinen Perlen alter Kammermusik neu herausgegebenen von Corelli und Manfredini. Während sich die Melodik aber dort mehr diatonisch bewegt, bevorzugt sie hier auffallend für ihre melodischen Schritte den Dur-Dreiklang. Dadurch erhält dieses Pastorale ein typisch schweizerisches Gepräge. Man hört das Kuhglockengeläute am Vierwaldstättersee und die Verwendung des Kuhreigens tritt deutlich zutage. Dieses überaus liebliche Sopransolo ist für Meyers Verschmelzung einheimischer und fremder musikalischer Elemente überaus charakteristisch. (Vgl. Beil. 2.)

Das dritte haben wir schon erwähnt, das vierte Tota pulchra ist ein Lobgesang auf die heilige Maria. Allegro Corrente 2/4 C dur — Largo C F dur — Allegro corrente 2/4 C dur.

Den Mittelsatz schmückt eine glänzende Tenorarie, reich an Koloraturen, die jedoch durchaus nicht nur virtuos, sondern auch musikalisch erfunden sind. Das Ritornellthema der ersten und zweiten Geigen ist sehr geschmeidig und atmet viel Freude und Schönheit.

Das Folgende ist überaus dramatisch, führt es uns doch des Erzengels Michaels Kampf mit dem Drachen vor. Fast wörtlich hat es Meyer aus seiner dreichörigen Festmesse für das Michaelsfest zu Beromünster herübergenommen. Nur den Geigen hat er hier eine Fülle technischer Neuerungen gegeben, die wir dort nicht gefunden. (Beispiel 5.)

Im ersten Teil unterbricht der Baß zweimal den Chor; der Wechsel von T., S., T., S., T.[1]) wirkt dramatisch. Dann zum dritten Male setzt der Baß sein großes leidenschaftlich erregtes Solo an, auf dem Wort »proeliaretur« jagt die Stimme, als wenn sie das Ungeheuer verfolge, in vielen Skalengängen auf und ab. Dann wird ihr wieder ein Sprung von einer kleinen Duodecime zugemutet. Hier feiert Meyers Sturm- und Drang-

1) Tutti, Solo.

periode noch ihre Triumphe, von seiner ersten Periode gibt diese Arie ein treffliches Bild.

Offertorium 6, Duces aulae caelestis ist ein Hymnus an die Apostel und besitzt in der Mitte wieder, wie Nr. 1, ein Duett für Sopran und Alt. Das Thema hat große Ähnlichkeit mit Arie 6 von op. 1, wird jedoch ganz anders weiter geführt. Die beiden Singstimmen gehen meistens zusammen in Terzen oder Sexten, selten tritt ein wirklich zweistimmiger Satz ein, in dem sie sich frei und selbständig bewegen. Wie bei Pergolesi finden wir auch hier nur drei Varianten, ein Zusammengehen, ein sich Ablösen oder ein sich Teilen in dieselbe Phrase. Außer in diesen beiden Offertorien treffen wir noch in Nr. 12 Novissima ad gaudia Nr. 14. Frustra tot spinae und Nr. 16 Omnia, Duette für Sopran und Alt als Mittelsätze.

Einen der besten Mittelsätze zeichnet das für ein Märtyrerfest bestimmte Offertorium Nr. 7 aus. Ad grandia spectacula accurite. Das Sopransolo Tyrannis surgit torrida furore diro percita weist ein sehr frisches und keckes Thema auf, das echt italienisch anmutet. Der Anlage nach gehört es zu Offertorium 2, hier wie dort ladet der Chor ein, sich von einer wunderbaren Begebenheit zu überzeugen; sowie alles versammelt, hebt die Solostimme mit der Erzählung an.

Für den heiligen Martin ist das achte Offertorium geschrieben, Venite fida pectora Martino clientes. Auch es besitzt eine Sopranarie von schön melodischer Erfindung. In den Geigen verwendet Meyer hier sehr oft



den Schleifer .

Von besonderem Reiz ist Offertorium 9, Coeli Duces festinate. Eine außerordentlich freudige Feststimmung schwebt über diesem Stück, das in mehrfacher Hinsicht interessant ist. Erstens ist es eine Huldigung auf den weisen Kirchenfürsten, den Abt von Muri, Gerold I., und belegt somit meine Vermutung über die Entstehung der Offertorien. Zweitens zeichnet die schöne Baßführung und der echt italienisch synkopierte Rhythmus den glücklich getroffenen Ritornellgedanken der Streicher sehr vorteilhaft aus. Drittens zieht das Sopransolo unsere Aufmerksamkeit dadurch an sich, daß es von der sogenannten Devise Gebrauch macht, wie sie der älteren Arienform allgemein geläufig war. Die italienischen Meister der Kammerkantate und des Kammerduetts liebten es nämlich, der Arie den ersten Vers gleichsam als Titel voraussingen zu lassen. Erst nach dieser Ansage setzte das Ritornellthema ein und die Arie begann. Dieser Brauch, den wir bei Luigi Rossi, den älteren Neapolitanern, bei Steffani, Traetta u. a. auf Schritt und Tritt begegnen, folgt hier auch ausnahmsweise noch einmal Meyer. Die Sopranarie »Vos stellae lucentes

amate Geroldum« gehört zu den lieblichsten Stücken, die Meyer geschrieben hat. Kein Wunder, daß dieses Offertorium von den Nonnen des Frauenklosters zu Sarnen kopiert und zu Ehren der heiligen Gertrud oder einer ihrer Lehrerinnen fleißig gesungen wurde.

Das zehnte Offertorium ist ein Lobgesang auf die heilige Cäcilie, melodisch ebenfalls sehr schön erfunden. Die Sopranarie weist nochmals die Devise auf.

Kein Solo besitzt dagegen Nr. 11 Chori beati. Es ist durchgehend für vier Stimmen geschrieben, und zwar so, daß sich meist Sopran und Alt, Tenor und Baß zusammen gegenseitig ablösen. Der erste Satz Allegro moderato 3 4 D dur ist in seinem wiegenden Rhythmus sehr anmutig und schön melodisch, das Grave in G dur ist dagegen psalmodierend gehalten und tritt somit in schärfsten Gegensatz.

Nr. 12, Novissima ad gaudia, ist auf einen übermütigen Ton gestimmt Mit seinem Duett für Sopran und Alt, Facessat hinc tristitia als Mittelsatz gehört es mit Nr. 1, 6, 14, 15 und 16 in eine Gruppe.

Das Offertorium Nr. 13, Eja tuba, und die zwei folgenden gehören insofern zusammen, als alle drei nur für drei Singstimmen geschrieben sind. Nr. 13 ist ein Terzett für drei konzertierende Bässe, die äußerst virtuos gehalten sind. Das jüngste Gericht wird mit satten Farben geschildert, Trompeten schmettern und Pauken donnern. Wie Nr. 5 ist auch dieses Stück der Beromünsterer Festmesse entnommen.

Nr. 14, Frustra tot spinae ac flagella, drückt die herzbeklemmende Passionsstimmung trefflich aus. Der erste Teil ist ein Baßsolo, das nur mit kurzen Figuren in Sopran und Alt umspielt wird. In seiner Anlage R., S., R., S., R. folgt es dem Bau der Arie.

Den Mittelsatz c moll bildet ein Duett für Sopran und Alt »Da veniam qui tanta passus«.

Nr. 15, Regnum mundi, ist für zwei Soprane und Alt geschrieben. Zuerst bewegen sich die beiden Soprane in Terzen und Sexten, der Alt geht seine eigenen Wege, unterstützt durch den bezifferten Baß der Orgel. Dann übernimmt der erste Sopran allein die Führung, der zweite Sopran und Alt begnügen sich, einzelne sich oft wiederholende melodische Wendungen der dominierenden ersten Sopranstimme mitzusingen oder zur Erzielung von Echowirkungen beizutragen.

Den Mittelsatz Grave 12/8 E dur bildet eine Altarie: Eructavit cor meum verbum bonum. Der Stimmungsgehalt ist trefflich. Zufriedenheit und himmlische Ruhe sprechen aus der in ruhigen Achteln dahinfließenden Melodie.

Wir sehen, von einem eigentlichen dreistimmigen Satz ist hier nichts zu bemerken. Meyer löst die Stimmen entweder abwechselnd ab oder

er teilt sie in zwei sich parallel bewegende Solostimmen und eine kontrapunktierende, als Baß fungierende dritte Stimme.

Offertorium Nr. 16 ist wieder für vierstimmigen Chor, in der Mitte steht ein Duett für Sopran und Alt. Allegro C Ddur, Omnia ad majorem Dei gloriam, Allegro C hmoll, Et sudores et labores pro te Deus perferam.

Um alles kurz zusammenzufassen: Von den 16 Offertorien sind vierstimmig 13, dreistimmig 3 geschrieben. Gemeinsam haben alle mit Ausnahme von Nr. 3 und 13 einen Solomittelsatz. Und zwar ist dieser in den Offertorien 2, 7, 8, 9, 10 und 11 eine Sopranarie, in Nr. 4 ein Tenor, Nr. 5 ein Baß und in Nr. 15 ein Altsolo, und in Nr. 1, 6, 12, 14 und 16 ein Duett für Sopran und Alt.

Unter den vierstimmigen Offertorien nimmt Nr. 3 insofern eine Sonderstellung ein, als es einsätzig ist, unter den dreistimmigen zeichnet sich Nr. 13 durch seine durchgehende Dreistimmigkeit aus, diese beiden sind die einzigen, die keinen Solomittelsatz aufweisen.

Messen.

a) Dreichörige Festmesse für Beromünster. 1749.

Wenn ein Werk die erste Periode von Meyers Schaffen charakterisiert, so ist es diese Messe. Sie steht in der Verwendung der Mittel und ihrer großen Anlage nach nicht nur unter den Messen, sondern auch den andern Kompositionen Meyers vereinzelt da.

Die Besetzung besteht aus drei vierstimmigen Chören (S., A., T., B.), je drei Streicherchören und drei Orgeln. Dazu gesellen sich gelegentlich noch an Blasinstrumenten: zwei Flöten, zwei Hörner, zwei Tromben und Pauke.

Die fünf einzelnen Messensätze gliedern sich folgendermaßen:

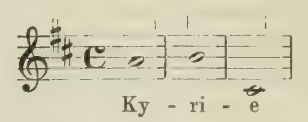
1. Kyrie.
   1. Kyrie, 2. Christe, 3. Kyrie.
2. Gloria.
   1. Gloria, 2. Et in terra, 3. Laudamus, 4. Gratias, 5. Domine, 6. Qui tollis, 7. Qui sedes, 8. Quoniam, 9. Cum sancto.
3. Credo.
   1. Credo, 2. Qui propter, 3. Et incarnatus, 4. Crucifixus. 5. Et resurrexit, 6. Confiteor, 7. Et vitam.
4. Sanctus, Sanctus und Benedictus.
5. Agnus dei.

Drei Einlagen finden sich noch eingeschoben: Die erste Concerto rappresentando una battaglia musicale, zwischen Gloria und Credo, als zweite folgt nach dem Credo das Offertorium Nr. 5 und als dritte nach dem Sanctus das Offertorium Nr. 13 für drei konzertierende Bässe: Eja tuba clara clange.

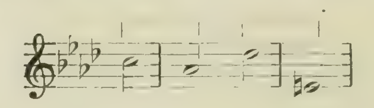
Das Kyrie zerfällt in zwei Chorsätze und einen Solosatz, das Christe.

Das erste Kyrie wird eingeleitet durch ein 85 Takte langes Vorspiel, dann setzen alle drei Chöre ein in breiten Akkorden. Sie werden oft von mehrtaktigen kurzen Phrasen der Solostimmen unterbrochen. Den Schluß bildet eine dem Anfang entsprechende Sinfonia.

Im Gegensatz zu diesem Kyrie besteht das zweite aus einer Fuge. Nacheinander setzen Sopran, Alt, Baß und Tenor mit einem Fugenthema ein, das, auch von andern Komponisten öfters benützt worden ist. Es lautet bei Meyer



und hat große Ähnlichkeit mit dem von Otto Jahn[1]) mitgeteilten Motiv



das dieser[2]) bei Händel (Josef und Messias), Mozart (Requiem) und Haydn nachweist. Mit Recht sieht Jahn darin nur einen fruchttragenden Keim, der für kontrapunktistische Behandlung überaus günstig, deshalb in fugierten Sätzen aller Zeiten wiederkehre. Was da den Meister verrät, ist vor allem das, was er daraus zu entwickeln weiß. Die drei Chöre lösen sich bei der Durchführung dieser Fuge stets ab, bewegen sich dabei meist allein, erst zum Schlusse vereinigen sie sich, und zwar nicht stimmenvermehrend, sondern nur verstärkend. Über die Vierstimmigkeit geht Meyer auch hier trotz der drei Chöre nie hinaus. Das teilt er mit den Neapolitanern, die den Chorsatz bei weitem nicht mehr so intensiv pflegten, wie die Venezianer mit ihren vielstimmigen Chorwerken.

Das Christe ist ein Duett für zwei Solosoprane, ein feierlicher, langsamer Satz, Largo C $^4/_4$. Der Baß ist durchweg in ruhigen Achteln gehalten, während die ersten Violinen mit dem Thema der Singstimme das Anfangsritornell beginnen.

Im zweiten Teil dieses in Arienform geschriebenen Duetts verbinden sich die beiden Stimmen zu reichen Modulationen in Terzentriolengängen oder wechseln einander ab.

Von den neun Sätzen des Gloria sind fünf Solosätze. Nr. 2, Et in

1) Mozart-Biographie Bd. II, S. 661.

2) Siehe ibid. Beilage X, 2a—4.

terra, ist ein Sopransolo. In der melodischen Wendung deckt es sich genau mit der uns bekannten Arie 1 aus op. 1, nur ist hier der Dreivierteltakt an Stelle des C getreten (Beispiel 7). Das Motiv (Beispiel 8) erinnert zudem sehr an die Stelle im ersten Chor (T. I, Nr. 3) von »Händels Messias«: »Alle Völker werden es sehen«. Auch die Rollfiguren der Viola sind echt pastoral und Figuren wie (Beispiel 9) verraten deutlich den Einfluß Sammartinis.

Das Laudamus Nr. 3 ist eine Altarie Largo E dur. Bemerkenswert ist die flüssige Achtelbegleitfigur der zweiten Geige, denn auch die Begleitung ist nur solistisch gesetzt (Beispiel 10). Die Arie strotzt voll Seufzer. Die Kadenz am Schlusse krönt eine Koloratur.

Über Nr. 6, Qui tollis, schwebt ein Pergolesischer Hauch. Immer wieder begegnen wir dem Motiv (Beispiel 11). Dieser Satz zeichnet sich durch ein inniges Tenorsolo aus, eine Solovioline umspielt es lieblich. die Tutti beherrscht der zweite Chor, nur bei Suscipe deprecationem nostram, miserere nobis fällt auch der Chor, Nr. 3, ein.

Nr. 7, Qui sedes, ist eine zweiteilige Arie für Baß. Hier begegnen wir einer Solobratsche, die in schönem Kontrapunkt sich bewegt und eine Solomelodie zu spielen hat. Eine überaus flüssige Stimmführung und eine motivisch fein empfundene Begleitung zeichnet diesen Satz aus.

Nr. 8, Quoniam, ist ein Tenorsolo. Den Schluß des Solopartes bildet ein Terzett für drei Tenöre.

Im Credo begegnen wir zwei Solosätzen. Nr. 2, Qui propter, ist ein Duett für zwei Altstimmen. Der Alt des zweiten und des dritten Chores nehmen daran teil, charakteristisch für bildliche, wörtliche Textvertonung ist Beispiel 12, wo auf das Wort descendit die Singstimme mit den Violinen zusammen bergab steigt.

Nr. 6, Confiteor, ist eine zweiteilige Arie für Solotenor. Ein einfaches, etwas zopfig patriarchalisches Stück. Wie in Nr. 7 des Gloria begegnen wir auch hier wieder einem Violasolo. Eine Wendung, wie (Beispiel 13) gehört ganz den Neapolitanern. Man denkt aber auch gleichzeitig an Veracini, Sonate in e moll der hohen Schule des Violinspiels von David.

Die Chorsätze des Gloria sind Nr. 1 Gloria, Nr. 4 Gratias, Nr. 5 Domine und Nr. 9 Cum Sancto. Sie zeichnen sich durch eine stärkere Verwendung der orchestralen Mittel aus. Das Gloria verwendet zwei Tromben und zwei Flöten. Es wechseln häufig Tutti und Soli, ganz nach Art des Concerto grosso der damaligen Instrumentalliteratur. Die drei Chöre wechseln einander oft ab, immer aber ist das Verhältnis choristisch, das Solo bezieht sich hier nicht auf eine einzelne Singstimme sondern auf einen einzelnen Chor.

Das Gratias, Nr. 4, ist durchweg für alle drei Chöre geschrieben.

In Nr. 5, Domine, treffen wir in der Begleitung die außer der Violine solo d'accompagnamento noch eine Violine di concerto aufweist, wiederum eine Solo-Viola, zwei Flöten und zwei Hörner.

Nr. 9, Cum Sancto, ist ein kurzes reizendes Sätzchen. Der Rhythmus hat etwas Hingehauchtes. Offenbar hat die Vertonung des Wortes spiritus ihn dazu veranlaßt (Beispiel 15).

Die Chorsätze im Credo sind: 1. Credo, 3. Et incarnatus, 4. Crucifixus, 5. Et resurrexit, 7. Et vitam.

Im Credo, Nr. 1, treffen wir die gewohnte Besetzung mit zwei Tromben. Der Orchestermittelsatz verwendet zwei Sologeigen. Nr. 3, Et incarnatus lento, ist ganz durchsichtig und dünn gesetzt. Viele Echowirkungen, ganz kurzatmige Motive treffen wir hier. Vereinzelte Stimmen treten aus den Chören heraus, rufen, antworten sich, um dann wieder zusammenzusingen.

Nr. 4, Crucifixus. Auch hier antworten sich die Chöre und die Solostimmen, ganz eintönig, halberschreckt, zaghaft, wie wenn ihnen das schreckliche Schauspiel die Sprache lähmte. Die Begleitung tritt ganz zurück, bis auf ein paar ausgehaltene Akkorde. Zu dem Rhythmus (Beispiel 16) hört man den Hammer die Nägel ins Kreuz einschlagen. Der dritte Chor verwendet eine Posaune (Basso Trombone).

Um so freudiger ist Nr. 5, Et resurrexit. Tempo Giusto. Eine Art Gigue. Die Chöre wechseln ab, die Auferstehung des Herrn zu lobpreisen, am Schlusse vereinigen sie sich.

In Nr. 7, Et vitam, setzen die Chöre ohne Instrumentaleinleitung gleich ein, dann wechseln sie ab und antworten sich, die Worte wiederholend: Et vitam venturi saeculi, amen.

Dem Credo folgen noch zwei Chorsätze, das Sanctus und das Agnus Dei. Der sonst allgemein gebräuchliche Benedictussatz fehlt, er gliedert sich als integrierender Teil an das Sanctus an, das alle drei Chöre zusammen anstimmen und in dessen Streicherfiguren Tartinischer Geist weht.

Das Agnus Dei ist sehr kurz und gliedert sich in folgende drei Teile: 1. Agnus Dei, 2. Miserere nobis, 3. Dona nobis pacem.

Was die Einlagen betrifft, so möchte ich an dieser Stelle zu dem über die »Battaglia musicale« im ersten Teil gesagten noch folgendes beifügen: Daß namentlich in Italien solche Einlagen Sitte geworden, berichtet uns Burney[1]). Bei dem ausführlichen Programm kann ich mir eine ausführliche Analyse ersparen, nur ein paar Beispiele möchte ich herausgreifen, um zu zeigen, wie äußerlich hier Meyer ist, um ja zwischen Programm und Musik nicht in Kollision zu geraten. Beispiel 17 schildert das

1) a. a. O. S. 66, Mailand; I, S. 167, Bologna; II, S. 43, Brüssel; II, S. 239, Wien.

»Avancieren der Détachementer in die Embuscades«. Das vorsichtig Schleichende ist in dieser Figur sehr gut getroffen: 1. durch das lange Verharren auf derselben Tonstufe; 2. durch das ganz allmählich chromatische Hökersteigen; mit Mühe und Not bereiten sie stufenweise ihren Hinterhalt; 3. die Halbtaktpause ist dabei nicht zu übersehen. Das Motiv wird dadurch von der folgenden Wiederholung getrennt. Eine Pause in der Aktion, ein Stillstand, Ruhe. Wir sehen ganz deutlich die Krieger ausruhen und einen Augenblick Atem schöpfen.

Das Handgemenge illustriert Meyer durch Oktaven, Septimen, überhaupt große Intervallsprünge in verknäueltem Rhythmus von Achteln und Triolen. Die Dissonanzen, die dadurch entstehen, drücken den Unwillen der Kämpfenden aus, und in dem Springen der ersten Violinen des zweiten Chores (Beispiel 18) auf den Ton a, in dem sich Festhaken durch den Triller wird das Erstürmen der Höhen charakterisiert.

Dort . hier .

Beispiel 19 soll die Säbelhiebe illustrieren, es ist aus der Geigentechnik genommen, der Bogen vertritt hier den Säbel. Das Sturmlaufen malen aufsteigende, das Fliehen des Feindes absteigende Tonskalen und Dreiklangsfiguren. Beispiel 20 schildert die Blessierten. Ihr Gestöhn und ihre Seufzer muten uns zwar nicht gerade sehr erschütternd an. Etwas Schmerzliches läßt sich jedoch den großen Terzenseufzern durchaus nicht absprechen, und für zarte Rokoko-Ohren war die Wirkung wohl hart genug.

Schließlich ist auch das Motiv, womit die Prisonniers de guerre herangeschleppt werden, nicht zu übersehen. In dem absteigenden Motiv beugt sich der Willen, das Bejahende, vor dem Sieger.

Im einzelnen bietet uns dieses musikalisch wohl interessante, aber wie alle derartige Stücke künstlerisch wenig bedeutende Tonstück Meyerscher Muse manches, was nicht nur für Meyers, sondern für den Kirchenmusikstil jener Zeit überhaupt bezeichnend ist und als musikalisches Barock und Schwulst bezeichnet werden kann.

b) Sieben Messen, op. 4. 1757.

Eine hervorragende Stelle unter den Kirchenkompositionen Meyers nehmen diese Messen ein, die, im Gegensatz zur vorigen, nicht für außergewöhnliche Festlichkeiten, sondern vor allem für den regelmäßigen Gottesdienst bestimmt sind. Nur zwei werden als Missae solemnes bezeichnet, die andern sind Missae breves. Betrachten wir die einzelnen Sätze gleich im Zusammenhang, so ergibt sich folgendes: Ausgenommen Messe 3 und 7 besteht das Kyrie wieder aus drei Sätzen, der Mittelsatz

des Christe ist bei allen ein Solosatz. Das treffen wir bei Hasse, aber auch später noch bei Mozart[1]).

Das Gloria zerfällt in drei Sätze: 1. Gloria, 2. Quoniam, 3. Cum Sancto in den Messen 1, 6, 7. In den übrigen erscheint als selbständiger vierter Satz zwischen Gloria und Quoniam in Nr. 3 ein Laudamus, in Nr. 4 ein Et in terra und Nr. 5 ein Domine-Satz.

Dem festlichen Charakter entsprechend finden wir in Messe 2, die für Ostern bestimmt ist, außerdem noch ein Gratias-Sätzchen, so daß wir hier sieben Abschnitte des Gloria antreffen. Solosätze sind hier immer das Quoniam, das stets als Lobgesang behandelt wird, um auf das Dunkel des Qui tollis helleres Licht folgen zu lassen. Bei ausführlicher Behandlung pflegt aber schon bei Laudamus (2, 3) Solo einzutreten, nach dem Gratias dann wieder beim Domine (2, 5), in Messe 2 und 5 sind schon die Anfangsworte Gloria in excelsis Deo Solostimmen gegeben.

Das Credo weist bei allen Messen folgende Sätze auf: 1. Credo, 2. Et incarnatus, 3. Et resurrexit. Ein selbständiger Qui propter-Teil findet sich nur in der zweiten Messe. Qui propter und Et incarnatus werden stets von Solostimmen vorgetragen, als Ausdruck des innigsten Dankgefühls für die Menschwerdung des Heilandes, gleichzeitig aber auch um die Wiege des Christuskindes mit milder Klarheit zu umgeben.

Die folgenden Sätze hat Meyer nicht selbständig vertont, sondern er läßt den Text auf einen der vorhergehenden Sätze singen.

Das Sanctus zerfällt bei Meyer demnach nicht wie bei Hasse in 1. Sanctus, 2. Pleni sunt coeli, Benedictus und Osanna, sondern es bildet mit Pleni sunt coeli einen Satz, der in Messe 1, 2, 3 dem Cum Sancto, also dem letzten Teil des Gloria entspricht, in Messe 4 dem Et in terra, also dem zweiten Teil des Gloria, und in Messe 5 und 6 dem ersten Teil des Credo. Einzig in Messe 7 ist es selbständig vertont.

Das Benedictus ist stets ein Solosatz und wird wie das Christe, der zweite Satz des Kyrie gesungen. In Messe 1 für Tenor, ist es in Messe 2 und 3 eine Arie für Baß, in Messe 4, 6 und 7 für Sopran und in Messe 5 für Alt.

Der letzte Satz beginnt nun nicht bei allen Messen Meyers mit dem Agnus Dei, was doch sonst allgemein gebräuchlich war, auch heute noch ist, sondern wir treffen in Messe 1, 2 als letzten Satz das Osanna, d. h. er setzt den Jubilus als freudigen Auftakt an den Anfang des Agnus Dei statt an den Schluß des Benedictus. Er ist dann immer wie das zweite Kyrie, also der Schlußsatz des Kyrie, zu singen. Ist das Agnus Dei der Abschluß, so wird es entweder auch nach dem Kyrie gesungen (Messe 3, 6), oder nach dem Credo (Messe 1, 2) und in Messe 5 nach dem Gloria.

1 Vgl. Otto Jahn. I. 235, 90.

Selbständig vertont ist er einzig in Messe 7, Agnus Dei, Prestissimo C Edur, in Messe 4 und 6 ist nicht das Agnus Dei, sondern Da nobis pacem der Schlußsatz, der wie das Cum Sancto zu singen ist.

Das Hauptgewicht fällt in den Meyerschen Messen den Chören zu. die entweder nach Art des Concerto grosso in Verbindung mit konzertierenden Soloteilen erscheinen, oder polyphon behandelt sind. Es sind dies vor allem die Schlußchöre, so das zweite Kyrie, der Schlußsatz des Gloria, das Cum Sancto, oder das Osanna. (Vgl. Themat. Verzeichnis. Gegenüber der ersten Messe weisen die Chöre hier eine viel gewandtere, viel geschmeidigere Stimmführung auf, und die Fugenthemen, auch sie sind glücklicher und zweckmäßiger erfunden.

Unter den Solosätzen finden sich zahlreiche, die von einer blühend schönen Melodik durchdrungen sind und noch für unsere heutigen Ohren von großem Reiz sind.

Was die Tonarten betrifft, so steht von diesen sieben Messen die erste in D dur, zwei, Nr. 2 und 5 in G dur, eine (Nr. 3) in A dur, eine (Nr. 7 in E dur, eine (Nr. 4) in B dur und eine (Nr. 6) in F dur.

Über die Instrumentalbesetzung vgl. T. I, S. 33. Im allgemeinen finden wir die Verteilung der Messen nach dem Prinzip des Gegensatzes geordnet. Licht und Schatten, Freude und Trauer, sie finden auch hier im Wechsel von schnellen und langsamen Sätzen, von Dur und Moll, Soli und Chor, Takt und Rhythmus ihren entsprechenden Ausdruck.

c) Trinitatismesse. op. 6. 1763.

Mit besonderem Nachdruck betont Meyer in seiner Vorrede, daß diese Messe im wahren Kirchenstil abgefaßt sei. Vergleicht man sie mit den frühern, so findet man tatsächlich eine überaus sorgfältige Konzeption und vor allem eine Vertiefung und Verinnerlichung des Ausdrucks, frei von weltlichen, opernhaften Koloraturen, vereinfacht in dem instrumentalen Teil, indem Pauken und Trompeten hier keine Verwendung mehr finden.

Von den fünf Sätzen, aus denen sich diese Messe zusammensetzt, verdient unsere Beachtung namentlich das Credo. Es zerfällt in die drei Sätze: 1. Credo, 2. Et incarnatus, 3. Et resurrexit. Zwei Vivace, dazwischen das verinnerlichte Incarnatus, Adagio. Alle sind für Chor geschrieben. Sie sind von echter, tiefempfundener Glaubensfreudigkeit durchdrungen, eine überaus melodische Baßführung zeichnet sie aus und verrät uns Meyers völlige Reife.

Auch das sechssätzige Gloria ist sehr wirkungsvoll. Vier Chorsätze und zwei Solosätze finden wir hier. Ist das Gloria mehr homophon behandelt, so ist dagegen das Cum Sancto in seiner strengen Kontrapunktik von lapidarer Wirkung. In dieser Hinsicht steht diesem Satz

das Kyrie in nichts nach, dessen Thema übrigens eine enge Verwandtschaft mit dem des Cum Sancto aufweist. Im Gratias und im Quoniam sind ebenfalls alle Stimmen freier, gelockerter, jede Stimme füllt außer der harmonischen auch noch eine melodische Funktion aus, daher haben die Chöre auch dieses Geschlossen Selbstverständliche, was immer ein Zeichen vollendeter Kunst ist.

Als Solosätze begegnen uns in dieser Messe nur die zwei Duette des Gloria: 1. Laudamus für Sopran und Alt, 2. Domine Deus für Tenor und Baß. Auffallend ist hier die Knappheit der Form, er ist hier nicht mehr so weitschweifend; das erste ist überaus straff im Rhythmus und charakteristisch im Ritornellgedanken. Außer diesen zwei Duetten finden wir dieser Messe noch eine Arie für Sopran beigedruckt als Einlage nach dem kurzen Sanctussatz, die Aria dell' elevazione. Bei diesen Solosätzen ist der Orgelpart im Druck erweitert durch beigedruckte Solostimmen, an konzertanten Stellen ist er sogar ausgeschrieben. Auch finden wir zweimal die Bezeichnung Echo I, Echo II bei einer Figur, welche sich in den Geigen dreimal wiederholt (Beispiel 20a) und geradezu drollig wirkt. Wichtig ist auch der Unterschied in der Solobegleitung: Die Besetzung ist für alle Solosätze nur die klassische Triobesetzung, zwei Violinen und Baß und Orgel. Die Viola, der Meyer doch sonst so großes Gewicht zuschrieb, fehlt. Neu ist bei dieser Messe schließlich, daß außer dieser Einlage noch folgende wechselnden Meßgesänge beigedruckt sind 1. der Introitus, 2. das Graduale, 3. das Offertorium und 4. die Communio, alle vierstimmig. Auch verdient noch erwähnt zu werden, daß diese Messe mit d moll beginnt und im Agnus Dei in e moll abschließt, während doch sonst ganz nach der Regel Anfang und Schluß in der gleichen Tonart stehen. Sie steht jedoch hierin nicht allein, auch die Festmesse für Beromünster fängt mit D dur an und hört in E dur auf, und wenn wir bei Hasse nachschauen, so gehört auch in seinen Messen das Agnus Dei oft einer fremden Tonart an. (Vgl. Müller a. a. O. S. 51.)

Damit ist schon angedeutet, daß Meyer in den übrigen Sätzen andere Tonarten vorzieht, um so frischer zu wirken. In Betracht kommen natürlich nur die nächstverwandten Tonarten, Dominante, Unterdominante und deren parallele Molltonarten. Auch die Wechseldominante kommt einmal zu Wort (op. 4, Nr. 1).

Hymnen.

Drei Te Deum laudamus, op. 3. 1753. Ein Te deum, op. 6. 1763.

Wir besitzen von Meyer vier Kompositionen des »Te Deum laudamus«. Drei stehen in D dur, eine in Es dur. Zehn Jahre trennen dieses von den drei ersteren, die alle 1753 erschienen. Die Anlage ist nicht bei allen

die gleiche. Te Deum 1 D zerfällt in sechs Sätze: 1. Te Deum laudamus, 2. Patrem immensae Majestatis, 3. Te ergo quaesumus, 4. Aeterna fac cum Sanctis tuis, 5. Miserere nostri, 6. In te Domine speravi. Te Deum »Es« weist folgende fünf Sätze auf: 1. Te Deum, 2. Tu devicto, 3. Te ergo, 4. Aeterna hoc, 5. Dignare. Te Deum 2 und 3 in D sind nur dreisätzig: 1. Te Deum, 2. Te ergo quaesumus und 3. Aeterna hoc cum Sanctis tuis.

Wie aus dem Inhaltsverzeichnis hervorgeht, sind die größer angelegten (1 und 4) für Festtage bestimmt, während Te Deum 2 mediocre und 3 breve für gewöhnliche Tage in Betracht kommen.

Die drei Te Deum in D dur sind große Instrumentalwerke. Für die Bevorzugung der D dur-Tonart, die in dieser Zeit für solche Stücke allgemein beliebt war, gibt Kretzschmar[1]) den Grund an: »D dur war die Leibtonart der alten Trompeten, welche fortan beim ambrosianischen Lobgesang (Te Deum) im Chor der Instrumente eine Hauptstimme erhielten: Von Lully, Leo, Händel sind solche Instrumental-Te Deum in D dur besonders bekannt.«

Treten wir ihnen einzeln näher. Mit voller Besetzung (2 Tromben, Streicher, Orgel, Timpani ad libit.) beginnt der erste Satz Allegro C D dur von Te Deum 1). Der Chor bewegt sich hier wieder geschlossen, deklamatorisch in raschem Zuge dem Ansporn der Instrumente folgend, die in munteren Sechzehntelfiguren die Grundstimmung des ganzen Satzes trefflich ausdrücken. Wir hören die Engelscharen, den Chor der Apostel und den Chor der Märtyrer Gott lobpreisen. Einen Ruhepunkt bringt das Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth, wonach das Pleni sunt coeli, die bewegte Rhythmik des Anfangs wieder aufnehmend, den Satz abschließt.

Hierauf folgt als zweiter Satz Largo G dur ein Duett für zwei Soprane oder zwei Tenöre, nur mit Streicherbegleitung. Es ist eine demutsvolle Ergebung, ein inniger Glaube, der aus diesem Satze spricht. Die Form ist wieder R., S., R., S., R. Koloraturen finden wir nur eine, die »Gloria Patris« nicht unausgedrückt lassen kann.

Der dritte Satz Adagio C h moll ist wieder ein Chorsatz: Te ergo quaesumus. Er ist ganz kurz und leitet über zu der überaus rauschenden, an perlenden Koloraturen reichen Tenorarie »Aeterna fac cum Sanctis«, Tempo commodo $^2/_4$ D dur. Diese Arie atmet eine echte Freude, das Thema ist so glücklich erfunden, daß man an der Echtheit der Empfindung keinen Augenblick zweifelt. Auf diesen vierten Satz folgt als fünfter, nur durch einige Takte Rezitativ getrennt, das Miserere Adagio $^3/_4$ d moll. Schon der Gegensatz Moll-Dur drückt den sich schuldig

1) Führer durch den Konzertsaal. II, S. 358. (III. Aufl. 1905).

Fühlenden in seinem schmerzlichen Ton würdig aus. Es ist ein von langsamen Vierteln begleitetes Duett für zwei Soprane mit vielen Seufzerendungen. Das Gebeugte zeigt die Achtelbewegung in den Streichern (Beispiel 20b), die das Duett mit neun Takten einleiten und mit zehn Takten abschließen.

Der Schlußsatz Nr. 6 ist wieder ein Allegro ₵ in D dur. Er hebt mit einem energischen Thema (Chor und Streicher) unisono an und man erwartet seinem ganzen Bau nach eigentlich eine Schlußfuge. Doch in dem Augenblick, in dem das Thema abgeschlossen ist, gehen die Singstimmen wieder wie am Anfang psalmodierend weiter, umrankt von den mannigfaltigsten Geigenfiorituren, an denen die damaligen Komponisten so reich sind. Wir sehen, für den strengen Satz war Meyer noch nicht reif genug; wohl haben wir in der dreichörigen Messe, die im Manuskript erhalten ist, eine Fuge zu verzeichnen. Sie ist aber noch recht steif und ungelenk, es haften der Stimmführung noch so viel Mängel an, daß sie weit davon entfernt ist, ein Kunstwerk zu sein. Er geht der Fuge hier aus dem Wege, um in mehr homophonem Satze einen würdigen Abschluß zu finden. Das Wertvollste dieses mehrsätzigen Te Deum ist die Tenorarie »Aeterna hoc cum Sanctis«, der vierte Satz.

Die beiden andern Te Deum in D, Nr. 2 und 3, sind bedeutend kürzer und nur dreisätzig. Das erste weist als Mittelsatz Largo ₵ dmoll, ein Duett für Sopran und Alt, auf, das letztere ist ganz für Chor geschrieben. Besonders eindrucksvoll ist der dritte Satz von Te Deum 2 mit seinem überaus sprechenden Thema, das energisch und straff im Rythmus emporsteigt. Wie ein sprudelnder Quell fließen anderseits im ersten Satz von Te Deum 3 die Geigen dahin, an die »Allemande« der sechsten französischen Suite von Joh. Seb. Bach erinnernd; der Mittelsatz ist nicht bedeutend, dafür beginnt der dritte Satz mit einem Thema, das von der Überzeugung durchdrungen scheint, daß auch ein »Te Deum« eine Art Bekenntnis ist wie das Credo. Es ist sehr energisch und würde sich für einen strengen fugierten Satz trefflich eignen. Wiederum verzichtet Meyer darauf und begnügt sich damit, in homophoner Stimmführung auf die Dominante zu steigen; dort bringt er das Hauptthema und nachher fällt er wieder in die Tonika, wo er nach nochmaliger Wiederholung des Hauptthemas abschließt. Hier haben wir keine Ritornelle, Chor und Orchester spielen durch, so daß von einer gedrängten Sonatenform gesprochen werden kann.

Einen wesentlichen Fortschritt in der streng kontrapunktischen Führung der Singstimmen zeigt das Te Deum 4 aus op. 6. Hier zeigt Meyer tatsächlich, daß er bestrebt war im »echten« Kirchenstil zu schreiben. Ernst und Würde sprechen hier zu uns. Von seinen fünf Sätzen sind Nr. 1, 3 und 5 für Chor gesetzt, die Solosätze sind Nr. 2 und 4.

Tu devicto ist ein Terzett für Sopran, Alt und Baß, Aeterna fac ein Quartett für S., A., T., B. In Tu devicto sind die drei Stimmen akkordisch und rhythmisch eins, mehr homophon gesetzt, Aeterna fac hingegen zerfällt in zwei Teile. Im ersten konzertieren Sopran und Alt, im zweiten Tenor und Baß, so daß von einem eigentlichen vierstimmigen Satz hier nicht die Rede ist. Beide Solosätze weisen einen äußerst selbständigen Orchestersatz auf. Die Anfangsritornelle sind charakteristisch erfunden, namentlich das von Aeterna fac wirkt mit seinem straffen Rhythmus und seiner Vorliebe für dissonierende Intervalle überaus frisch und bestimmt.

Zwölf Tantum ergo, op. 3. 1753.

Von diesen Kompositionen sind zwei für Festtage geschrieben, die andern sind für den gewöhnlichen Gebrauch bestimmt und ganz kurz in ihrer Anlage.

Tantum ergo 1 trägt als Beiwort solenne all' Italiana und zerfällt dem Text entsprechend in zwei Teile:

1. Tantum ergo Adagio C Bdur und 2. Genitori genitoque Largo ${}^3/_4$, Bdur. Es ist eine Sopranarie, die Singstimme singt zuerst den ersten Vers, dann folgt das Anfangsritornell und die zweite Arie beginnt. Begegnen wir bei der ersten wiederum der »Devise«, so zeichnet sich die zweite durch eine liebliche, wiegende Melodie aus, ohne Koloraturen, im Gegensatz zur ersten, die zugleich von einer Steifheit und melodischen Trockenheit nicht freizusprechen ist.

Tantum ergo Nr. 2 ist ebenfalls zweiteilig. Der erste, Adagio Esdur C, ist ein Duett für zwei Soprane oder zwei Tenöre; der zweite, Allegro Esdur ${}^3/_4$, ein Chorsatz. Im Duett fällt die Nardinische Wendung auf (Beispiel 20c), im zweiten Teil bewegt sich der Chor in wiegendem ${}^3/_4$-Takt und welliger Stimmführung in Vierteln, die auf dem Text »benedictio« einige Takte lang durch gehaltene Vorhaltakkorde in S., A., T. unterbrochen werden, während der Baß sequenzartig sich darunter fortbewegt.

Die Tantum ergo Nr. 3—12.

Diese unterscheiden sich von den beiden ersten dadurch, daß sie 1. nicht durchkomponiert sind, sondern beide Strophen, »Tantum ergo« und »Genitori« (beide gehören dem Pange lingua an) nach der gleichen Melodie singen; 2. keine Soli aufweisen, also durchweg für vierstimmigen gemischten Chor geschrieben sind; 3. den Singstimmen bei den meisten (ausgenommen 7, 8, 9, 10 und 12) die melodische Linie fehlt, indem sie, ohne die Harmonie häufig zu wechseln, dafür aber in lebhaftem Rhythmus, die unterlegten Worte deklamieren.

Alle von Nr. 4—12 sind ungefähr gleich kurz (Nr. 3 heißt noch ausdrücklich mediocre, mittel-lang). Das Tempo ist bald ein Andante, Largo,

Grave, Moderato, bald ein Allegro andantino. Kunstvoller unter den Tantum ergo breves ist Nr. 12. Die Singstimmen setzen hier nacheinander ein, zuerst der Sopran, nach einem Takt der Alt, nach fünf Takten der Tenor, und der Baß nach elf Takten, jedoch nicht imitierend. Die Ausnahmestellung von Nr. 12 hat ihren Grund auch darin, daß nur die Orgel die Begleitung übernimmt. Die Streicher fehlen. Interessant ist die Orgelstimme: Wir finden hier nämlich Stichnoten, die in klarer Weise jeden Stimmeneinsatz angeben bis zu der Stelle, wo die Orgel selbst einsetzen muß. Technisch nicht so praktisch ist, daß sie gleichgroß gedruckt sind, wodurch der Unterschied zwischen den eigenen und den fremden Stimmen nicht so in die Augen springt.

Das Orchester ist von Nr. 2—11 durchweg noch mit zwei Hörnern oder Trompeten verstärkt, Nr. 4 und 5 sogar mit Pauken, jedoch ad libitum (vgl. Teil 1, S. 30). Auffallend weiche Linien durchlaufen in diesen Kompositionen wieder die ersten Geigen. Wiederum begegnen uns die von Sammartini und Gluck her uns wohlbekannten Reperkussionsmotive, aber auch andere Varianten der sogenannten »scordature«, wie wir sie bei Corelli, Vivaldi, Tartini finden, treffen wir auch hier. Sie umspielen in sequenzartiger Folge die gehaltenen Chorstimmen, bestreiten die Ritornelle, um bei melodischen Phrasen entweder in ruhiger Achtelbewegung zu begleiten oder in Terzen und Sexten sich teilweise daran zu beteiligen.

Ein Vidi aquam. Ein Asperges me.

Diese beiden Kompositionen gehören insofern zusammen, als beide gesungen werden bei der Austeilung des Weihwassers, und zwar das Vidi aquam am Ostersonntag bis und mit Pfingstsonntag, das Asperges an den übrigen Sonntagen des Kirchenjahres.

Das Vidi aquam ist eine schön erfundene zweiteilige Arie für Solosopran, der als Mittelsatz gegenüberstehen die Versikel, Responsorien des Chores:

1. das Alleluja Allegro assai $^3/_4$ Edur,
2. das Confitemini Largo Adur C,
3. die Doxologie Largo Adur. Nach dem Abschluß wird die Arie wiederholt.

Ähnlich in der Anlage ist das Asperges, eine Tenorarie, die sich durch ein überraschend einfaches Thema auszeichnet (Beispiel 21). Es wird weitergeführt, sequenzierende Triolen wechseln mit jambischen Rhythmen, die dem Thema entnommen. Durch die Einfachheit des Satzes erhält dieses Stück ein ernstes Gepräge, wozu noch beiträgt, daß die Begleitfiguren der Streicher ganz unauffällig sind.

Den Mittelsatz bildet hier das Miserere für vierstimmigen Chor. gmoll mit Schluß in G dur, reich an Modulationen, und die Doxologie, ein Terzett für Sopran, Alt und Baß e moll $^{3}/_{4}$, das sich besonders durch ganz instrumentale Baßführung auszeichnet. Die Instrumentalbegleitung ist einfach, im Miserere malen die Geigen dagegen mit reichen Figuren die Stimmung aus.

Zwei Stella Coeli.

Von diesen zwei Kompositionen steht die erste in D, die zweite in E dur, die erste im $^{2}/_{4}$-, die zweite im $^{3}/_{4}$-Takt. Das Tempo ist hier Vivace, dort Moderato. Beide sind einsätzig, es sind keine Soloarien, sondern Chorsätze. Aber diese sind nicht in sich abgeschlossen, sondern wir haben hier ein beständiges Alternieren, ein sich Ablösen von S., A., T. u. B. von zwei zu zwei Takten, nur in der Mitte und am Schluß gehen die Stimmen miteinander. Das zweite zeichnet sich durch kunstvollere Stimmführung aus, die Stimmen bewegen sich in selbständiger Linie. In solchen Fällen tritt die Begleitung mehr zurück, im Gegensatz zu jenen, die deklamierend gehalten sind, wo die Streicher den Ton angeben und das Ganze untermalen. Namentlich das erste dieser Stella Coeli ist ein schönes Stück, das seine Wirkung auch heute noch nicht verloren hat.

Antiphonen.

32 Marianische Antiphonen, op. 5. 1757.

Dieses Werk enthält zwölf Salve Regina, sechs Alma Redemptoris, sechs Ave Regina und acht Regina Coeli. Es sind dies die vier Marianischen Schlußantiphonen, die den fünf Vesperpsalmen folgen und deren Wahl durch den Charakter der Feier bestimmt wird[1].

Zwölf Salve Regina.

Von den zwölf Salve Regina sind sechs für Sopransolo geschrieben (2, 3, 4, 6, 9 und 10), eines für Solo Alt (11), eines für Solo Tenor (12), zwei für Solo Baß (5, 7), eines für zwei Tenöre und Baß (8) und eines für vierstimmigen Chor S., A., T., B. (1). Wir sehen, fast alle sind Soloarien in der üblichen Form. Der Mittelteil fehlt zwar bei manchen. in diesem Falle haben wir eine längere Durchführung. Die Schlußkadenz ist hier virtuoser bedacht, die Koloraturen sind kühner und konzertanter erfunden. Wahrscheinlich sind sie hier ausgeschrieben, während sie bei seinen frühern Arien dem Geschmack des Sängers überlassen wurden. Nr. 2, 3 und 6 zeichnen sich durch schön melodischen

---

1) Johner, P. O., Neue Schule des Chorgesangs. Regensburg 1915. S. 66; vgl. Otto Jahn, Mozart, Bd. 2, Anhang, III. Aufl. 1891.

Fluß aus, namentlich Nr. 3 ist sehr zart und fein, Nr. 6 ernster, harmonisch am interessantesten.

Das Salve Regina für Alt (Nr. 11) ist motivisch fein durchgearbeitet, rhythmisch sehr abwechslungsreich. Weniger bedeutend ist Nr. 12, dafür interessieren uns wieder die beiden für Baß Nr. 5 und 7. Nr. 5 ist recht männlich empfunden, die Vorliebe für größere Intervallsprünge zeigt sich wieder. In Nr. 7 ist interessant, wie der Komponist die Pausen als Kunstmittel verwendet.

Das achte für zwei Tenöre und Baß zeigt folgendes: Die Stimmen antworten sich, sich abwechselnd in die Fortführung der melodischen Linie teilend, um dann in der Kadenz gemeinsam den Abschluß voller zu gestalten. Überaus lieblich ist das erste für vierstimmigen Chor. Chor und Soli wechseln, die Geigen sind vortrefflich behandelt, wir finden hier wie in Nr. 2 und 5 noch zwei Hörner.

Sechs Alma Redemptoris.

Auch von den sechs Alma Redemptoris ist nur das erste vierstimmig gesetzt. Die übrigen sind Soloarien. Die zwei für Sopran (4, 6) sind weniger bedeutend, die Melodik entbehrt warmer Empfindung. Voll Glanz ist dafür das Alma Redemptoris Nr. 3 für Tenor, es ist für seinen kirchlichen Zweck fast zu virtuos gehalten und widerspricht durchaus Meyers Grundsätzen, wie er sie in seinen Vorreden zu op. 4, 6 und 7 ausgesprochen. Entschuldigend muß jedoch bemerkt werden, daß die Skalenläufe und gebrochenen Akkordpassagen stets melodischer Natur sind, also nicht nur der Kehlfertigkeit des Sängers, sondern hauptsächlich der Melodie Rechnung tragen. Das Gegenstück dazu ist Nr. 5. Es entbehrt jeder virtuosen Verbrämung, hier treffen wir auch bei einer Baßarie jenen Fluß, den wir bei Sopran- und Altarien gewohnt sind anzutreffen.

Ganz entzückend ist aber vor allem das erste Alma Redemptoris für vier Stimmen und große Besetzung. Es ist ein Pastorale und atmet ganz idyllischen Duft. In seiner Anlage zweiteilig, malt zuerst ein Andante D dur im $^{12}/_{8}$-Takt Weihnachtsstimmung, dann treten die Singstimmen in den Vordergrund im Allegretto $^{3}/_{4}$ Virgo prius ac posterius. Nacheinander setzen Sopran, Alt, Tenor und Baß in streng imitierendem a capella-Stil ein.

Sechs Ave Regina.

Von den sechs Ave Regina sind zwei für Sopran (2, 5), zwei für Tenor (3, 4), eins für Baß (6) und eins für vierstimmigen Chor geschrieben. Besonders hervorzuheben sind das dritte für Tenor, wegen seiner wiederum glücklichen Verbindung des Virtuosen und des Melodischen, dann vor allem das erste. Die Stimmführung hat sehr gewonnen, schöne Linien machen sich besonders in der Baßführung vorteilhaft be-

merkbar; ein richtiger Wechselgesang. Soli und Chor wechseln. Dieses Ave ist sehr lieblich und zart. Andantino $^3/_8$ Esdur. Das Hauptgewicht fällt aber gänzlich dem Chor zu.

Acht Regina Coeli.

Von den acht Regina Coeli sind fünf für Baß (2, 3, 4, 5, 7), eins für Sopran (6) und zwei für vierstimmigen Chor (1, 8) geschrieben.

Die Orchesterbesetzung verwendet zweimal Trompeten und Pauken, zweimal Hörner und Flöten und Oboe. Es ist die reichste, die Meyer je verwendet. Mit diesem Werke findet sein weltlicher Kirchenstil seinen Abschluß. Fünf Jahre später ist er ein ganz anderer.

Gleich das Nr. 2 für Baß ist äußerst charakteristisch. Es mutet fast mehr wie eine Buffoarie an, denn vor lauter Freude vergißt er, eine Pause zu machen. Ohne Unterbruch fließt und sprudelt es dahin, das laetare unzähligemal wiederholend, wie auch das Alleluja. Der trippelnde $^6/_8$-Takt muß natürlich wieder herhalten, der ja bei ungestümen, leidenschaftlichen Ausbrüchen immer treffliche Dienste leistet. Alle fünf sind auf den gleichen Ton gestimmt. Schon die Tonarten zeigen auch, wie Meyer hier nicht zufällig auf das so klangvolle D dur immer wieder zurückkommt. Nicht weniger als vier Regina Coeli weisen diese Tonart auf, zwei das verwandte G dur, eins das helle C dur, eins das heldenhafte Es dur. Von den fünf Regina für Baß kommt dem zweiten zwar keines nahe; interessant ist nur, wie Meyer überall gern Triolenrhythmus verwendet, so $^{12}/_8$-Takt in Nr. 3, 5, 7. Nr. 4 ist im $^4/_4$-Takt geschrieben, dafür bringt es aber Leben und Freude durch kecke Oktavensprünge und helle Dreiklangstöne. Auch die Tempi sind alle recht lebhaft, Allegro, Strepitoso, Allegro assai, Vivace. Sämtliche Arien, die dieses Opus enthält, sind in der sogenannten Vox cantans nochmals vereinigt zu finden, jedoch mit anderm Text zum Gebrauch für verschiedene Festtage und Gottesdienste.

Die Psalmen.

Sechs Vesperpsalmen, op. 6. 1763. Zwei Vesperpsalmen, op. 7. 1764.

Vorliegende Psalmen sind für die Vesper bestimmt. Die Vesper (Das Abendgebet) wurde ursprünglich zum Sonnenuntergang abgehalten. Nach den Gebeten Pater noster, Ave Maria, Deus in adiutorium folgen fünf Psalmen, deren Wahl durch den Charakter der Feier bestimmt ist. Es sind folgende:

1. Psalm 109 (110)
   Dixit Dominus Domino meo,
2. Psalm 110 (111)
   Confitebor tibi Domine,

3. Psalm 111 (112)
   Beatus vir, qui timet,
4. Psalm 112 (113)
   Laudate pueri Dominum,
5. Psalm 116 (117)
   Laudate Dominum.

Jeder Psalm wird mit der Doxologie beschlossen, nach jedem Psalm folgt die Antiphonie. Nach Beendigung der Psalmen wird ein Kapitel mit den dazu gehörigen Versen gesprochen, hierauf folgt ein Hymnus und, durch eine Antiphonie eingeleitet, das Magnificat als Nr. 6, Evang. Luc. 1, 46—55. Ihm folgen zum Schluß die Doxologie und mehrere Orationen.

In op. 6 finden wir alle diese Psalmen, wie auch das Magnificat. Was sie von den beiden Psalmen von op. 7, Confitebor und Beatus vir, unterscheidet, ist 1. ihre Kürze und 2. ihre Besetzung: sie sind alle für vierstimmigen Chor und Streichorchester geschrieben. Was von der Trinitatismesse gesagt wurde, gilt auch hier: Meyer ist hier ganz darauf bedacht, den Kontrapunkt wieder zu Ehren zu bringen. Und es gelingt ihm auch aufs schönste. Welcher erhabener Ton spricht gleich aus dem 1. Psalm, Dixit Dominus, Andante fmoll ₵, wir werden an Corelli erinnert. Wie freudig und beglückt wirkt dagegen der dritte, Beatus vir, in seinem tänzelnden 3/4-Takt, Moderato A moll. Die Stimmen bewegen sich streng imitierend, dabei stets fließend und in schönen Linien. Das verhilft diesen Stücken zu einer tiefgehenden Wirkung.

Was die beiden Psalmen von op. 7 betrifft, so haben wir folgende Einteilung:

Der 111. Psalm, Confitebor, zerfällt in acht Sätze:

1. **Confitebor / Andantino 3/4 B dur, Duett für zwei Soprane,**
2. **Memoriam / Andante C Es dur, Duett für zwei Soprane.**
3. **Ut det / Lentissimo 12/8 c moll, Sopran I, Solo,**
4. **Redemptionem / Grave ₵ f moll, Duett,**
5. **Sanctum / Adagio, non tanto C As dur, Duett,**
6. **Intellectus / Moderato ₵ Es dur, Sopran I, Solo,**
7. **Gloria / Grave C g moll, Duett,**
8. **Sicut erat / Presto 2/4 B dur, Duett.**

Der 112. Psalm, Beatus vir, zerfällt in sieben Sätze:

1. **Beatus vir / Andantino 3/8 F dur, Baßsolo,**
2. **Potens / Vivace ma non tanto ₵ B dur, Duett für Tenor und Baß.**
3. **Exortum / Adagio C Es dur, Baßsolo,**
4. **Jucundus / Moderato 2/4 B dur, Tenorsolo,**

5. Paratum / Allegretto $^3/_4$ F dur, Duett,
6. Peccator / Allegro assai C C dur, Tenorsolo,
7. Gloria / Andantino $^3/_4$ F dur, Duett.

Wir sehen, beide sind nur für zwei Singstimmen geschrieben. Von tief innerlicher Stimmung ist der erste erfüllt. Steckt in den in imitierendem Stil geschriebenen Duetten ein Stück vom Geiste Benedetto Marcellos, so verrät das Sopransolo Ut det wiederum deutlich den Einfluß Pergolesis. Es entspricht ganz dem Fac ut portem aus dessen Stabat mater, nur ist hier dem gleichen Motiv durch rhythmische Verschiebung ($^{12}/_8$-Takt) ein etwas anderer Charakter verliehen. Aber hier wie dort als Abschluß die fragende Sexte, hier wie dort die Wiederholung der kurzen Phrase um eine Stufe tiefer.

Es liegt in diesem Sätzchen der Ausdruck demütiger, sanfter Hingebung, frommen Glaubens und Hoffens.

Unter den Soli des 112. Psalms »Beatus vir« zeichnet sich die Tenorarie »Peccator videbit et irascetur, dentibus suit fremet« durch besonders glückliche Vertonung des Textes aus. Der Charakter ist im einzelnen gut getroffen, das Zittern durch stürmische Achtelgänge Forte con Brio ausgedrückt. Rauschende Sechzehntelfiguren der Streicher verstärken diesen Eindruck. Die Duette kennzeichnen die Vorliebe für imitatorische Behandlung der beiden Singstimmen in denkbar einfachstem Rahmen. Eine weiter ausgebaute melodische Linie ist nicht zu bemerken. Er arbeitet dafür hier mehr motivisch, ganz im Stile des italienischen Kammerduetts. Recht lieblich mutet das Allegretto »Paratum« aus »Beatus vir« an. Wie Wogen wallen hier die beiden Singstimmen, sich beständig kreuzend, nebeneinander her. Man kann hier in der Tat sehen, wie bewußt Meyer bestrebt war, im alten Stil zu schreiben. Denn die gleichwertige Behandlung der Solostimmen bildet nicht nur ein Charakteristikum der italienischen Triowerke, von denen Quantz[1]) schreibt, daß man da kaum erraten könne, »welche von beiden Stimmen die erste sei«, sondern des italienischen Kammerduetts überhaupt, wie wir dies aus den Psalmen des Benedetto Marcello ersehen können.

Von den vier Arien dieses Psalms verdienen wegen ihres tiefen musikalischen Gehaltes besonders hervorgehoben zu werden die Baßarie »Beatus vir« und die Tenorarie »Jucundus homo«.

In der Vorrede spricht sich Meyer von Schauensee über die Verwendbarkeit dieser Psalmen ausführlich aus. Da sie für manche zu lang sein dürften, so schlägt er vor, vier kurze und einen von diesen langen Psalmen an der Vesper zu singen. Auch gestattet er, nur einzelne Teile dieser Psalmen zu verwenden: wo die Vespern nicht figuraliter gesungen

---

1) Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. a. a. O. S. 235.

werden, könnten sie mit anderem Kirchentext auch als Offertorien verwendet werden. Schließlich können sie auch in Frauenklöstern bei stillen Messen den Ehrengästen dargeboten werden und in öffentlichen Musikkollegien bei geistlichen Konzerten, denn diese zwei Stücke seien allen christlichen Religionen, ja sogar den Hebräern angemessen und dienlich. Sehe man also / dass / wenn jemand nur will / man diese 2 Musikstücke auf verschiedene Weise nützlich brauchen könne.

Opernmusik.

Zwei Weltliche Arien aus dem Frauenkloster in Sarnen.

1. Arie für Sopran »Recipe di quell' occhi«.
2. Arie für Baß-buffo »Oh se io ritorno«.

Das Frauenkloster zu Sarnen besitzt zwei interessante Arien Meyers im Manuskript, die uns eine Probe geben von seinem Schaffen als weltlicher Komponist von Intermedien und Buffopern.

In der Sopranarie, deren Manuskript undatiert und mit keiner weiteren Angabe versehen ist, besitzen wir ein Stück aus dem »Intermezzo musico / à 3 La donna gratuccia, Dottor graziano / e Maestro di Canto, e di Ballo / Musikalisches Zwischenspiel, vorgestellt von drei Personen / Der Frau von Reibeisen, Doctor Pikelhäring und einem Dantz- und Singmeister / mit Erlaubnis der Oberen in Luzern 1762[1]). Der Text nennt weder den Verfasser des Textes noch der Musik. Aus der Übereinstimmung dieses Arientextes mit einem Teil dieses Intermezzos geht jedoch klar hervor, daß wir es hier mit einem Bruchstück zu tun haben. Hier verläßt Meyer die da capo-Form, und greift dafür zur zweiteiligen Arie. In die gleiche Zeit fällt wohl die köstliche, von Humor erfüllte Buffo-Arie »Oh se io ritorno«, in der ein drolliger Alter nochmals sehnsüchtig seine goldene, aber leider längst verflossene Jugendzeit zurückwünscht.

Hans Hirttenstock. Opera buffa 1769.

Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender:

In Engelberg hat sich Augustus, ein Freiherr von Luzern, seit einiger Zeit zu längerem Aufenthalte niedergelassen. Er hat dort im Stift Quartier bezogen bei seinem Freunde, dem Stiftsabt von Engelberg, und einen Ritterorden ins Leben gerufen. In der Umgegend hat sich das Gerücht verbreitet, er werde demnächst jeden Besucher, und sei es ein Ochsenhirte, mit einem schönen glitzernden Ritterstern schmücken und ihn auf diese Weise zum Ritter schlagen. Es hat denn auch nicht an Leuten

1) Z. B. Zürich Varia Helvetica Tom. X, G. XVIII. 221.

gefehlt, denen dieses hochherzige Anerbieten sehr verlockend erschien und mächtig imponierte. Kurz, sie waren zu schwach, um ihre Ehrsucht und Eitelkeit bezwingen zu können und machten sich auf den Weg nach Engelberg. Soweit die Vorfabel.

Das Stück beginnt und wir sehen den Sohn des Talammanns, Hans Hüttenstock, vom Berg herabkommen und einen Augenblick rasten. Er erzählt uns dabei sein Vorhaben, da kommt das schöne Annebäbeli daher, sonntäglich geputzt, als wollte es zur Chilbi. Die beiden entdecken bald, daß sie das gleiche Ziel vom Berg herabgelockt. Da kommen noch drei müde Wanderer. Drei Geistliche sind es. Ein Klosterbruder aus Einsiedeln und zwei Nonnen, eine Kanonissa und eine Schwester, namens Jucunda. In trefflicher Charakteristik werden uns die einzelnen Personen vorgeführt.

Sie beraten sich nun gegenseitig, wer zum Freiherrn sprechen und ihm ihren Wunsch mitteilen solle. Die Wahl fällt auf Hans Hüttenstock. Dieser findet zwar, der Pater wäre geeigneter dazu, doch die Mehrheit ist für ihn. Mit einem Hoch auf den Fürsten Augustus schließt der erste Teil in einem Chor.

Der zweite Teil spielt beim Fürsten im Kloster. Hans versucht zu sprechen, stockt, wird durch Einblasen von den Genossen nur noch mehr verwirrt, so daß er sich schließlich Luft macht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Jeder stellt sich hierauf noch persönlich Augustus vor und wiederholt in seiner Art Zweck und Ziel seines Kommens. Nachdem der Freiherr jeden angehört, will er die »ehrsüchtigen Esel von ihren Narrheiten heilen. Hans Hüttenstock erhält ein »Melchstüehli«, Schwester Jucunda ein »Wachsrödelein«, Bruder Marköstel einen »Essechkruog«, die Kanonissa einen Schlüssel und Annebäbeli einen »Narrengnüggel« in den Mund. So hat jedes das satirische Symbol seiner Arbeit erhalten, der Fürst sie durch öffentliche Blamage wieder auf den rechten Pfad geführt. Mit einem Hoch auf den Abt von Engelberg, Leodegar Salzmann, schließt dieser Schwank, der in humoristischer Weise die Gründung des scherzhaften Ritterordens behandelt, den Meyer zusammen mit dem Abte von Engelberg 1768 ins Leben rief und der sich dann zur Helvetischen Konkordiagesellschaft entwickelte.

Text und Musik hat Meyer verfaßt. Wenn wir es hier auch mit keinem großen Kunstwerk zu tun haben, so verdient es doch insofern unsere Betrachtung, als es uns eine Probe gibt von Meyers Humor, der stellenweise geradezu ans Derbe streift. Er wirkt aber trotz aller Derbheit erfrischend und echt, wohl vor allem deshalb, weil wir es hier mit einer Dialektdichtung zu tun haben. Der Dialekt gibt dem Ganzen etwas Bodenständiges, Kräftiges und verdient gewiß, besonders

beachtet zu werden, wenn man bedenkt, daß erst ein Jahr zuvor der luzernische Rat jenen Beschluß erlassen, nach dem die lateinischen Komödien abgeschafft und an deren Stelle solche in deutscher Sprache treten sollten.

Auch der Umstand, daß Meyer ein Stück Erlebtes in zeitgenössischem Kostüm uns in Form dieser kleinen Buffo-Oper hier vorführt, ist beachtenswert; denn was damals die Luzerner Bühne beherrschte, das waren durchwegs Stoffe aus der alten Geschichte, die vaterländischen, die jene verdrängen sollten, waren erst im Aufkommen begriffen. In der Musik zeigt sich ein stark volkstümlicher Zug. Jeder Person ist Gelegenheit gegeben, eine Arie zu singen. Den Schluß jedes Teils bildet ein Chor. Aber während Augustus, Bruder Marköstel und die Schwester Jucunda meist an der italienischen Arie festhalten, begegnen wir bei Hans Hüttenstock, dem Annebäbeli und der Kanonissa schon dem Lied, wie wir es bei Johann Adam Hiller und Ditters von Dittersdorf vorfinden. Zu Beginn des Stückes überrascht uns Meyer sogar mit einem Kuhreigen. Von besonderem Ausdruck und tiefer Innerlichkeit ist die Arie des Bäbeli »All Tag im Beyhiesli[1] so still wie näs Miesli«. Obschon uns überall der Name Arie entgegentritt, haben wir es hier mit einem zweiteiligen Liede zu tun. Hier zeigt sich der Backfisch in seiner ganzen Zierlichkeit, recht schnippisch und schalkhaft. Ein Schluß, wie Beispiel 23, ist schon ganz volkstümlich. Das übertriebene Pathos der italienischen Arie ist einem einfacheren Tone gewichen.

Unter den Arien begegnet uns als Kuriosum die Altarie der Schwester Jucunda. Meyer läßt sie nämlich folgende Verslein auf die Glucksche Melodie »Ach, ich habe sie verloren« singen:

Herr Großmeister, ich werd machen
Was in meinen Kräften ist,
Nonnenfürtzli will ich bachen
Bis du recht vergnüget bist.
Nonnenfürtzli, Hüenerbürzli
Bis du recht vergnüget bist.

Leckerli und Galgenvögeli
Eyermüesli Krut, Kapäunli
Und giri gitzli schleckli schmützli
Wie mirs Herr Beichtiger macht,
Wenn d' Schwester Jucunda lacht.

Wenn schon ich der Welt abgestorben,
Hab ich doch noch ein Begird,
Lass nid nach bis ich erworben.
Einen Sternen haben wird.

---

1) Bethaus, Kapelle.

O du grosser Ordens Vatter
Tu mir auf dein Gnadengatter.
Ja mein Kopf schwebt voller Sternen,
Leucht mehr als d' Mettilaternen.

O du großer Ordens Vatter,
Tu mir auf dein Gnadengatter,
Wenn ich nur noch diesen Sternen hab,
Geh ich gern hernach ins Grab.

Unter den Arien ist noch zu erwähnen die des Augustus in Szene 11 Hier ist die italienische Arienform verschwunden. Auch die Melodie hat viel volkstümliche Elemente in sich aufgenommen. Wir finden nicht mehr jene süßlichen, auf die Dauer monoton und sentimental wirkenden Intervallenschritte. Meyer bringt hier mehr Frische und Leben hinein durch den thematischen und rhythmischen Gegensatz der drei Strophen, von denen jede in zwei Teile sich gliedert. Der erste, 16 Takte lange, zeichnet sich durch ein charakteristisches Motiv aus, wichtig und gemessen, mit punktierten Vierteln rhythmisch geprägt. Dem gegenüber der hüpfende Sechsachteltakt, der munter dahin tänzelt und der Sprechtechnik des Sängers kein Hindernis in den Weg legt. Es ist einer jener Sätze, wie wir sie in der Opera buffa der Italiener, im deutschen Singspiel und später bei Mozart häufig antreffen, die durch die Virtuosität des Sprechens zündend wirken. In den Modulationen ist Meyer gewandt und schlägt den kürzesten Weg ein.

Die Rezitative, und das ist merkwürdig, verraten oft unverkennbare Einflüsse der katholischen Liturgie, die Chöre aber sind in ihrer Art ganz weltlich und atmen volkstümlichen Geist.

Die Engelbergische Talhochzeit. Opera buffa in zwei Akten. 1781.

Meyer hat hier ein bekanntes Motiv wieder aufgegriffen. Das Glück zweier Liebenden wird getrübt durch den hartnäckigen Widerstand eines starrköpfigen Vaters. Alles Bitten und Flehen ist vergeblich. Auch die Mutter versucht umsonst durch gute Worte den polternden Alten umzustimmen. Erst dem Pfarrer und dem Kapuziner gelingt eine Verständigung. Der Vater gibt endlich seine Einwilligung und die Hochzeit wird in Saus und Braus gefeiert. Der Ort der Handlung ist wiederum Engelberg, das Stück spielt in der Gegenwart. Das Liebespärchen sind Balz und Gretli. Balz ist ein dummer, gutmütiger Junge, der es nicht wagt, sich dem Willen des Alten zu widersetzen. Sein Vorsatz, im ungünstigen Falle französische Dienste anzunehmen, will uns bei seiner sanften Natur nicht recht glaubwürdig erscheinen.

Gretli, seine Braut, ist ebenfalls ein naives, unschuldiges Ding. Wir

erfahren weder, wer sie ist, noch woher sie kommt. So wie sie sich gibt, gewinnt sie jedoch sofort unser Herz und wir glauben ihr gern, daß sie ein »ehrlich Meitschi« ist, und Balzens liebevolle Hausfrau sein möchte.

Bäschi, Balzens Vater, ist der polternde Alte. Seine Ausdrücke sind oft fürchterlich roh und derb. Er besitzt jedoch ein gutes Herz und wie er sich beim Pfarrer und den Kapuzinern über das Vorhaben seines Sohnes Rat holt, zeigt, daß er ein durchaus frommer Katholik ist. Er hat seinem Hauswesen tüchtig vorgestanden, sich ganz im stillen 12000 Gulden erspart und noch manches Stück Land dazu erworben.

Süsi, seine Frau, ist eine gute Seele, die aber wenig zu sagen hat. Sie steht zwar auf Seite ihres Sohnes, wagt aber dennoch nicht, sich dem Willen des Mannes zu widersetzen.

Neben den Hauptpersonen treten noch drei Nebenpersonen auf. Von diesen ist der wichtigste Frater Felix, der Küchenmeister, denn ohne ihn ist ja das Hochzeitsmahl in Grafenort undenkbar. Das Änni und Bäbi sind zwei jüngere Schwesterns Balzens. Sie haben jedoch so kleine Rollen, daß ich sie ruhig übergehen kann. Der erste Akt und die erste Hälfte des zweiten spielt in Bäschis Haus in Engelberg; der Schluß in Grafenort, wo das Hochzeitsmahl stattfindet.

Das Stück hat wohl seine Schwächen. So erfahren wir z. B. nie, warum sich Bäschi anfangs so heftig der Heirat seines Sohnes widersetzt. Wir erfahren auch nichts von Gretli, wer sie ist, woher sie kommt. So zeigt das Stück in der Technik wohl manchen Fehler, aber trotzdem wirkt es überaus anziehend.

Wiederum ist es vor allem der Dialekt mit seiner natürlichen Frische, mit seinem unerschöpflichen Formenreichtum, der uns das Stück so heimelig macht. Zwar fehlt es nicht an derben, ja sogar unanständigen Ausdrücken: das wirkt jedoch nur um so naturalistischer und bildet einen krassen Gegensatz zu den damaligen barocken, schwülstigen und zopfigen Erzeugnissen.

Das sinnesfreudige Leben des 18. Jahrhunderts spiegelt sich in diesem Stück in dem epikuräischen Zuge, mit dem die hochlöblichen Patres und Fratres stets versehen werden. Gut essen und trinken ist bei ihnen keine Nebensache. Alle Künste der Küche müssen dazu herhalten, ihnen das abgeschlossene Leben behaglich und angenehm zu gestalten.

Merkwürdig berührt uns ferner die Stelle, wo Bäschi sagt: »Bueb, gong jetzt mit em Gretli z'Kilä und lahn dich z'äme gäh. S'ischt nimä der Bruch, dass d'Eltere mitgehend, ihr mähnd nur ä jungä Bueb, und äs Meitschi mitnäh, das ischt scho gnueg.« Wir erfahren da von einem

Brauch, von dem ich nicht weiß, ob er damals allgemein, oder nur in diesem Einzelfall vorkam.

In musikalischer Hinsicht ist zu sagen, was wir bei Hans Hüttenstock gesehen haben: ein immer deutlicher werdender Einschlag ins Volkstümliche in der Melodik. Es stellt dies die Verschmelzung des Fremden, Importiereten mit dem Einheimischen dar. Hauptsächlich in den Chören, die die beiden Akte schließen, ist dies zu beobachten. Auch manche Arien sind wie bei Hans Hüttenstock bedeutend einfacher gehalten. Besonders erwähnt zu werden verdienen die Arien des Gretli: »Ich dänkä grad do, ich mecht ä key Mo.« — In der Melodik italienisch, schillert im Ritornell doch ein unbestimmtes Etwas durch, das uns von der Romantik der Gebirgswelt träumen läßt (Beispiel 24). Es erinnert uns an Wendungen, wie wir sie in zahlreichen Volkstänzen finden und wie sie C. M. v. Weber später im Freischütz so klassisch verwertet hat. Ganz anders die Arie des Züsi im zweiten Akt: »Der Aetti hed gross Keschtä, mir kenntid wohl drus meschtä« (Beispiel 25). Da ist keine Spur von italienischem Süßstoff mehr zu spüren. Die Freude zu charakterisieren tritt zutage, etwas Neugieriges, Spannendes liegt darin.

Balzens Arie im ersten Akt: »Glaub doch nur ich lieb di wyt meh als mis Mieti« hat einen behäbigen, menuettartigen Anstrich, Balzens Natur spiegelt sich auch hier sehr gut, ist er doch keiner von Helvetiens Heldensöhnen. Sie hat noch stark italienischen Einschlag. Dafür gehört das »Chilbiliedli vom Stoppelhaini«, das er seinem Gretli für d'longwyl singt, ganz dem Volksgesang an. Urchiger Volkshumor atmet aus diesem Couplet, denn darum handelt es sich eigentlich (Beispiel 26).

Diese Phrase wiederholt er viermal, jedesmal einen Ton höher, um schließlich auf dem eingestrichenen a der Dominante herausfordernd auf die Bestätigung seines weisen Ausspruches zu warten. Dann folgt ein Refrain im $^3/_4$-Takt, in dem in schweizerischen Älplerliedern so verbreiteten Rhythmus.

Bäschi vertritt den Basso-Buffo. Seine Arie im ersten Akt gehört zum Köstlichsten, was wir in diesem kleinen Werkchen finden können. Hier tritt uns nämlich nicht nur in seinem sprachlichen, sondern auch in seinem musikalischen Ausdruck jene Mischung von rücksichtsloser Derbheit einerseits, und ehrlicher, wohlgemeinter Gutmütigkeit anderseits aufs deutlichste entgegen. Eine wohltuende Zufriedenheit spricht aus Beispiel 27: »Wie trostlich ist das Hochsig ha, mit einem hipschä Meitschi.«

Die zweite große Buffoarie singt Bäschi im zweiten Akt. Diese ist nun ganz nach italienischem Muster. Die Singtechnik kommt zur

Geltung. Das so beliebte Wiegen auf zwei Tönen ist reichlich verwendet.

Felix der Küchenmeister singt auch eine ganz nach italienischem Muster zugestutzte Arie.

Den Anfang und den Schluß des Ganzen bilden zwei Quartette. Beide sind lustig und fröhlich und bilden eine glückliche Steigerung der Stimmung. Hier vereinigen sich die Stimmen, indem sie auf ihre Individualität versichten und sich dem Ganzen unterordnen. Beide sind sehr einfach gehalten und verleugnen das Volkstümliche keinen Augenblick.

Gelegenheitskompositionen.

Musikalisches Quodlibet für vier Singstimmen und Streichorchester,

1780, bietet musikalisch nichts Besonderes. Wiederum seinem Freunde, dem Abt Leodegar Salzmann gewidmet, schließt auch dieses Stück, das nichts anderes ist, als ein toller Fastnachtsscherz, mit einem Hoch auf den Abt und seine Klosterschar.

Musikalischer Ehrenstreit für vier Singstimmen.

1780. Sopran, Alt, Tenor und Baß singen um die Wette. Jede Stimme möchte gern die erste sein. Da jedoch jede gut abschneidet, trägt keine den Sieg davon. So versöhnen sie sich und singen einträchtig ein Quartett, in dem wiederum Engelberg als »der Parnaß unser Zeiten, wo Einsicht, guter Geschmack, Verstand, Witz sich verbreiten«, gepriesen wird.

In der Ouvertüre, die Meyer nach italienischer Art noch Sinfonia nennt, begegnen uns zwei einander gegensätzliche Themen. Die Themenbildung, sowie die Verwendung von zwei Klarinetten verraten süddeutschen Einfluß.

Zu dieser Komposition ist nur der Text gedruckt (Bürgerbibliothek Luzern), die Komposition befindet sich in der Stiftsbibliothek zu Engelberg.

Schriften.

„Eydgenössisch Catholisches Kirchen Regiment".

Verzeichnis der schweizerischen Welt- und Ordensgeistlichkeit.

Dieses Buch bildet die erste Gesamtausgabe der seit dem Jahre 1748 alljährlich erschienenen Einzelverzeichnisse. Es ist zu großer Bedeutung gelangt, indem es zur Hauptquelle wurde von Egbert Friedrich von Mülinen Helvetia Sacra, dem gründlichsten und besten Werk, das wir über die schweizerischen Bistümer, die Klöster und Kollegialstifte, deren Obern und Oberinnen bis heute besitzen.

In seinem Vorwort gedenkt Mülinen mit besonderem Danke Fr. J. L. Meyers. Er sagt dort: »Dies in seiner Art einzige und unentbehrliche Handbuch gab dem Verfasser die erste Idee zu seiner Helvetia Sacra. Es ist eine wahre Fundgrube für Name und Daten der katholischen Geistlichkeit in der Schweiz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, und enthält äußerst wenig Irrtümer.« Eine ausführliche Inhaltsangabe gibt Haller. Bibl. d. Schw. Gesch. Bd. 3, S. 257, Nr. 789.

Verzeichnis der Werke.

Chronologisches Verzeichnis der Werke.

Abkürzungen:

* = vermißt	Mus. = Musik	Schw.L.B. = Schweiz.Landes-Bibl.
enth. = enthaltend	n.T.g. = nur Text gedr.	Pr.B. = Privatbibl.
gedr. = gedruckt	F.O. = Fundort	Z.B. = Zentralbibl.
verl. = verlegt	B.B. = Bürgerbibl.	Un.B. = Universitätsbibliothek
gew. = gewidmet	St.B. = Stifts-, Stadt- od. Staatsbibl.	St. = Stimmen
unv. = unvollständig	K.B. = Kantonsbibl.	
Ms. = Manuskript		

Arch.d.Th.u.M.L.G. = Archiv der Theater- und Musik-Liebhaber-Gesellschaft.

1. 1738. Eine kleine Theatralmusik. *
2. 1740—44. Kammersonaten für das Clavecin. *
3. 1742. Parademarsch, gew. dem Regiment von Keller. *
4. 1742. Verschiedene Kompositionen »im Kriegszelt bei der Trommel«. *
5. 1742. Italienische Arien, gew. Vittoria Bruna, ersch. 1748 in op. 1.
6. 1743. Il trionfo della Gloria. Solo-Kantate. Mus. *, n.T.g. bei Francesco e Carlo Fratelli Cesti in Cuneo. F.O.: Luzern B.B.
7. 1743. Il palladio conservato, operetta à 3, gew. Oberst von Keller. *
8. 1744. Applausi festosi della Sardegna, operetta à 3, gew. General Barol. *
9. 1744. Te Deum laudamus. *
10. 1745. Hortus Conclusus, Solo-Kantate, T.g. bei Heinr. Hautt, Luzern, gew. M. Ros. Reg. Rusconi, Äbtissin in Ober-Eschenbach. *
11. 1746. Die Parnassische Gesandtschaft. operetta à 4, gew. M. Ros. Reg. Rusconi. *
12. 1746. 20 Arien für Sopran. F.O.: Engelberg St.B. unv., nur 2 Viol.-St.
13. 1748. Flos vernans etc., op. I, enth. 40 Arien für Sopran u. Contra-Alt, und Instr.-Begl.: Viol. I, II, Viola, Baß, Orgel. 6 St. gedr. in St. Gallen, verl. bei Josef Samm, Unterammergau, gew. Abt Coelestin II. von St. Gallen. F.O.: Engelberg St.B., Einsiedeln St.B., Sarnen, Frauenkloster 7 Abschriften der Arien 8, 13, 15, 20, 21, 22, 32 (datiert 1755).
14. 1749. Dreichörige Festmesse für Beromünster. Ms. nur Part. erh. F.O.: Luzern Arch.d.Th.u.M.L.G.

15. Musikalisches Fried- und Freudenfest. Mus. *, n.T.g. bei Franz Jakob Wissing, Luzern. F.O.: Zürich Z.B. Sign. Rd. 504 fb.

16. 1752. Obeliscus musicus etc., op. II, enth. 16 Offertorien für 4st. Chor (S.A.T.B.), Str.-Orch.: Viol. I, II, Viola, Baß, Orgel u. 2 Trompeten ad libit., 11 St., gedr. in St. Gallen, verl. bei Josef Samm in Unterammergau, gew. Abt Fridolin II von Muri. F.O.: Einsiedeln St.B., Engelberg St.B., Freiburg (Schweiz) Un.B., München St.B., Sarnen, Frauenkloster, 4 Abschriften der Offertorien 9, 10, 11, 12.

17. 1753. Ecclesia triumphans etc., op. III, enth. 3 Te Deum laudamus, 12 Tantum ergo, 1 Vidi aquam, 1 Asperges me, 2 Stella Coeli für 4st. Chor (S.A.T.B.), Str.-Orch.: Viol. I, II, Viola, Baß, Orgel u. 2 Trompeten u. Pauke ad libit. 11 St., gedr. in St. Gallen, ersch. bei Joseph Samm in Unterammergau, gew. Abt von Einsiedeln Nikolaus de Rupe. F.O.: Einsiedeln St.B., London British Mus. unv.

18. 1753. Musik zu Brutus, ein Trauerspiel. *

19. 1754. Musik zum Fastnachtsspiel: Der verlorene Beutel eines Geizhalses. *

20. 1757. Pontificale Romano etc., op. IV, enth. 7 Messen für 4st. Chor (S.A.T.B.), Str.-Orch.: Viol. I, II, Viola, Baß, Orgel u. 2 Trompeten ad libit. 11 St., gedr. u. verl. bei Joh. Jak. Lotters Erben in Augsburg, gew. Kardinalbischof von Konstanz Franciscus von Rodt. F.O.: Einsiedeln St.B., Engelberg St.B. nur Viol. I erh., Luzern Arch. d. Th. u. M. L. G.

21. 1757. Cantica Doctoris etc., op. V, enth. 32 Marianische Antiphonen, 12 Salve Regina, 6 Alma Redemptoris, 6 Ave Regina u. 8 Regina Coeli für 4, 2 u. 1 Singstimmen, Str.-Orch.: Viol. I, II, Viola, Baß, Orgel u. 2 Flöten od. Oboen, 2 Trompeten od. Hörner u. Pauke ad libit. 12 St., gedr. u. verl. bei Joh. Jak. Lotters Erben in Augsburg, gew. Abt Anselm von Salem. F.O.: Einsiedeln St.B., Engelberg St.B.

22. 1757. [1]) Pantheon musicum, op. VI?, enth. 8 Orgel- und Klavierkonzerte mit Str.-Orch.-Begl.: Viol. I, II, Viola, Violoncello u. C-Baß, gedr. u. verl. bei Joh. Jak. Lotters Erben in Augsburg. *

23. 1757. Phoebus sive Apollo Musicus, op. VII?, enth. 4 Vespern usw., gedr. u. verl. bei Joh. Jak. Lotters Erben in Augsburg. *

24. 1757. Tabellarius Musicus, opus VIII?, enth. 6 Sinfonien für Str.-Orch.: Viol. I, II, Viola, Cello, Baß, mit einem musikalischen Anhang von Theatral- u. Militärmusik, gedr. u. verl. bei Joh. Jak. Lotters Erben in Augsburg. *

---

1) Die Opuszahlen dieser drei aufeinanderfolgenden Werke VI bis VIII sind, obschon der L. B. entnommen, zweifelhaft, da vorhandene Werke dieselben schon aufweisen. Zudem erwähnt Leu, der sehr zuverlässig ist, diese drei Werke gar nicht. Als op. I—VII gibt er die von mir aufgefundenen Werke an, als op. VIII die vier Orgelkonzerte.

25. 1761. »Eidgenössisch-Catholisches Kirchenregiment.« Verzeichnis der schweiz. Welt- und Ordensgeistlichkeit. 2 Teile, gedr. in Luzern. F.O.: Beromünster St.B., Frauenfeld Th. K.B., Luzern B.B., Pr.B. von Oberrichter Dr. Placidus Meyer von Schauensee, Solothurn St.B., Zürich Z.B. Von der darin enthaltenen Luzerner Welt- und Ordensgeistlichkeit erwähnt Leu 52 Separatausgaben von 1748 bis 1789. Erhalten sind davon die 33. und 35. Bern St.B.

26. 1762. Musik zum Trauerspiel Eliata und Mahomet. Mus. *, T.g. bei Fr. F. Wissing Luzern. F.O.: Bern Schw. L.B., Luzern B.B.

27. 1762. Zwei weltliche Arien. 1. »Recipe di quell' occhi« für Sopran. 2. »O, se io ritorno« für Baß-Buffo. Ms. F.O.: Sarnen, Frauenkloster.

28. 1763. Omne Trinum perfectum, opus VI, enth. 1 Messe für die hlg. Dreifaltigkeit, Vespern, 1 Te Deum für 4-st. Chor (S.A.T.B.), Str.-Orch. Viol. I, II, Viola, Baß und Orgel. 8 St., gedr. in St. Gallen, verl. bei Jos. Bernh. Sydler, Stadtorganist in Zug, gew. Joseph Nikolaus, Bischof von Lausanne. F.O.: Zürich Z.B.

29. 1764. Par Nobile Fratrum etc., opus VII, enth. 2 Vesperpsalmen. 1. Confitebor für 2 Soprane, Beatus Vir für Tenor und Baß und Str.-Orch.: Viol. I, II, Viola, Baß und Orgel. 7 St., gedr. in St. Gallen, verl. bei Jos. Bernh. Sydler in Zug, gew. Probst Anton Fugger in Ellwangen. F.O.: Zürich Z.B.

30. 1764. 4 Orgelkonzerte, in Kupfer gest. Nürnberg, verl. bei Jos. Bernh. Sydler Zug. *

31. 1764. Der Engelsburgische Staat oder Neues . . . errichtetes Ritterinstitut für die Rittergesellschaft . . . vom goldenen Concordiastern. Oktav, 148 S. (Vgl. Haller B.S.G., II. Teil, S. 68.) *

32. 1768. Neujahrsgesang oder Pastoralmusik. à 4. *

33. 1768. Vota gratulatoria, ein Tafelsingstück. à 4. *

34. 1769. Hans Hüttenstock, opera buffa. Ms. 10 St. Personen: 1. Augustus, Tenor; Hans Hüttenstock, Baß[1]; 2. Anna Bäbeli, Sopran; 3. Bruder Marksösel, Tenor; 4. Canonissa, Sopran; 5. Schwester Jucunda, Alt. Orch.: 1. Viol. I, II, 2. Viol. II, 3. Viola, 4. Baß, 5. Dir. St. F.O.: Engelberg St.B.

35. 1769. Venerabilis Barba Capucinorum, ein Kontrapunkstück. à 4. *

36. 1772. Ein Stanser — Caprari Narrenspiel. *

37. 1773. Angenehmer und wohllautender Streit dreyer Polizeiständen. Ein Theatral-Singspiel. Mus. *, n.T.g. F.O.: Zürich Z.B.

38. 1773. Canon perpetuum. *

39. 1774. Neujahrs- und Pastoralgesänge für 4 Singstimmen. *

40. 1774. Gesetze löbl. Helvetischer Concordiagesellschaft. Okt., gedr. Luzern. F.O.: Luzern B.B.

---

[1] Die Stimme des Hans Hüttenstock ist verloren.

41\. 1775. Contresa tra il marito e la moglie. Ein Duett.*

42\. 1775. Wahre Eintracht. Präsidialrede zur Eröffnung und Einweihung der kathol. Konkordiagesellschaft, gedr. Luzern 1777. F.O.: Bern St.B., Luzern B.B., Zürich Z.B.

43\. 1776. Einrichtung des Gesetzes , . . . für die Konkordiagesellschaft usw., gedr. in Luzern. Selbstverlag. F.O.: Bern St.B. Luzern B.B.

44\. 1776. Vereinbarter Staat der löbl. Kath. Schweiz. Konkordiagesellschaft, gedr. Luzern. F.O.: Luzern B.B.

45\. 1777. Gesellschaftliches Dankopfer usw. Präsidialrede zu Bürglen Kt. Uri, gedr. Luzern 1778. F.O.: Luzern B.B. Zürich Z.B.

46\. 1778. Die zwölf Uhrenstücklein zu der Hofspeissaal-Schlaguhr zu Engelberg. *

47\. 1778. Staatsanrede des Präs. der Konkordiagesellschaft an der Versammlung in Rapperswyl, gedr. in Luzern 1779. F.O.: Luzern B.B.

48\. 1779. Lob- und Dankgespräche. Präsidialrede an der Versammlung zu Stans, gedr. Luzern 1779. F.O.: Luzern B.B.

49\. 1780. Musikalisches Quodlibet für 4 Singst. u. Str.-Orch. Ms. 8 St. (S.A.T.B.) Viol. I, II, Viola e Basso. Doppelt vorh. F.O.: Engelberg St.B.

50\. 1780. Musikalischer Ehrenstreit zwischen 4 Stimmen. Ms. n.T.g. 10 St. (S.A.T.B.) Viol. I, II, Viola, Basso, Clarinetti I u. II (zusammen). Text. F.O.: Engelberg St.B.

51\. 1781. Dankrede des Präs. der Konkordiagesellschaft an der Versammlung zu Altdorf Kt. Uri, gedr. Luzern 1781. F.O.: Luzern B.B.

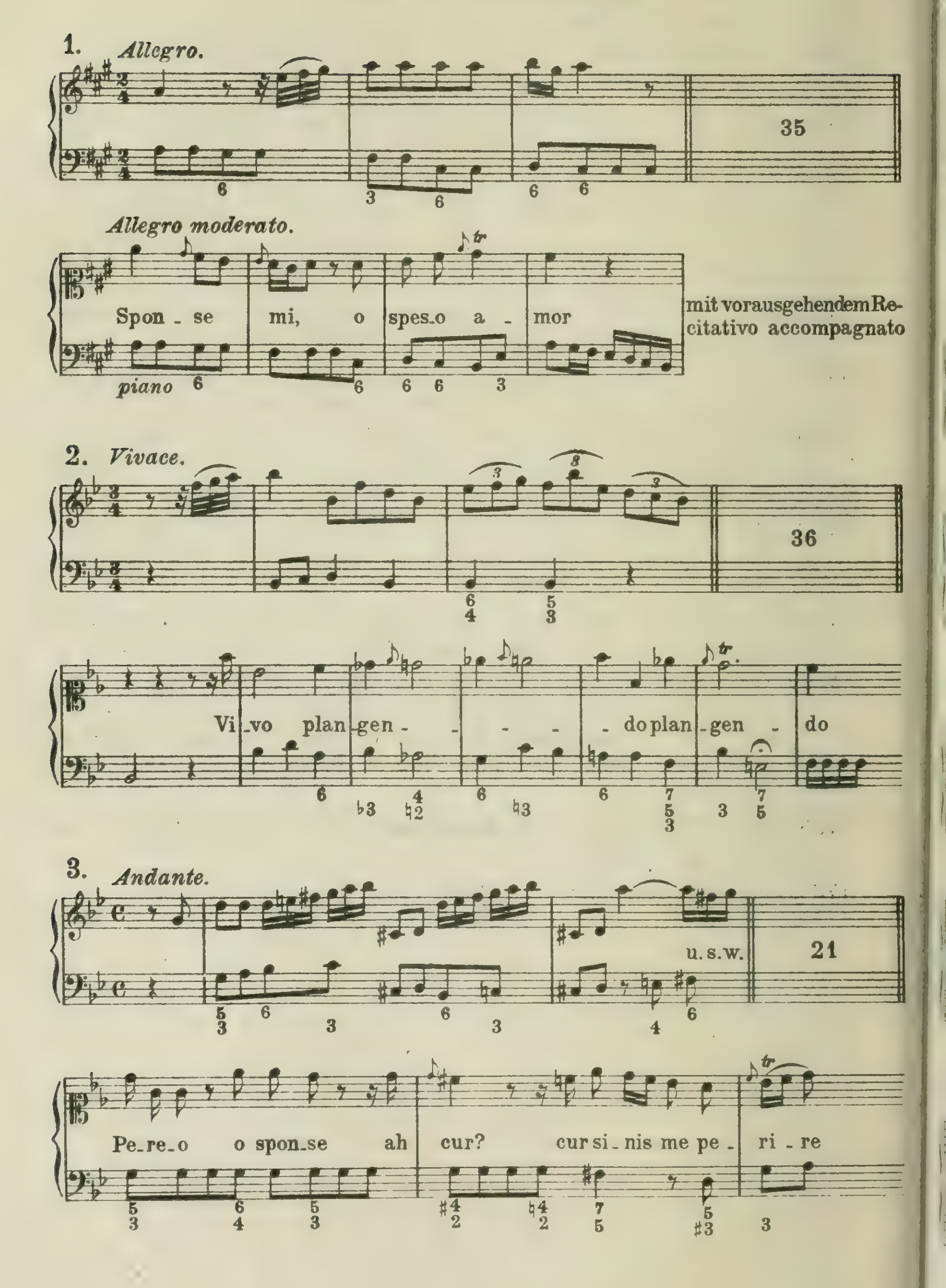
52\. 1781. Die Engelbergische Talhochzeit, opera buffa in 2 Akten. Ms. 17 St. Personen: 1. Bäschi; 2. Züsi, seine Frau; 3. Balz, ihr Sohn: 4. Gretli, dessen Braut; 5. Bäbi; 6. Anni; 7. Felix; Orch.-St.: Viol. I, II, Basso. (Es fehlen Viola u. Baßst. zum 2. Akt.) F.O.: Engelberg St.B.

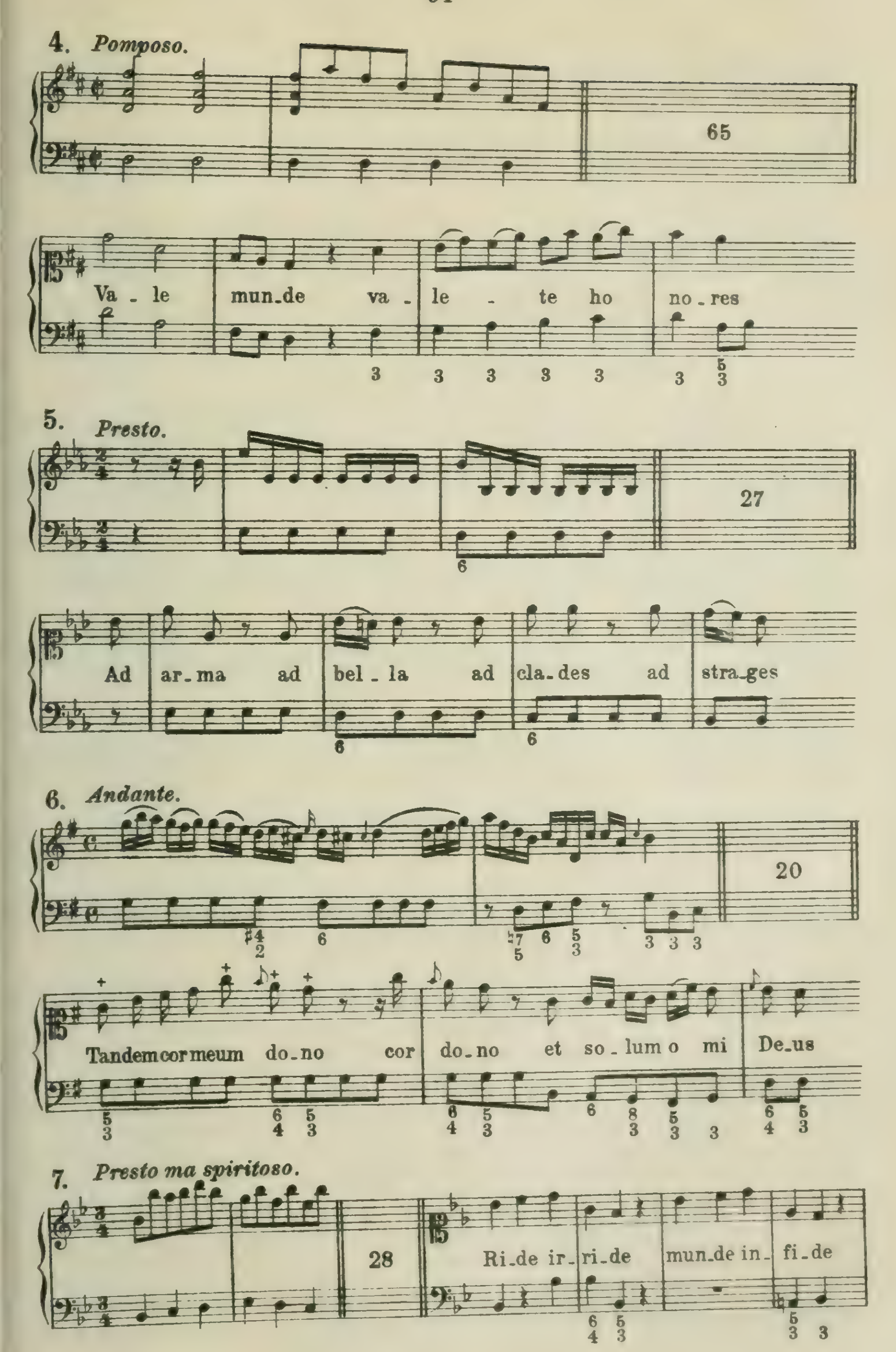
53\. 1785. Heli, oder die versäumte Kinderzucht. Ein Singspiel. Mus. * T.g. F.O.: Luzern B.B.

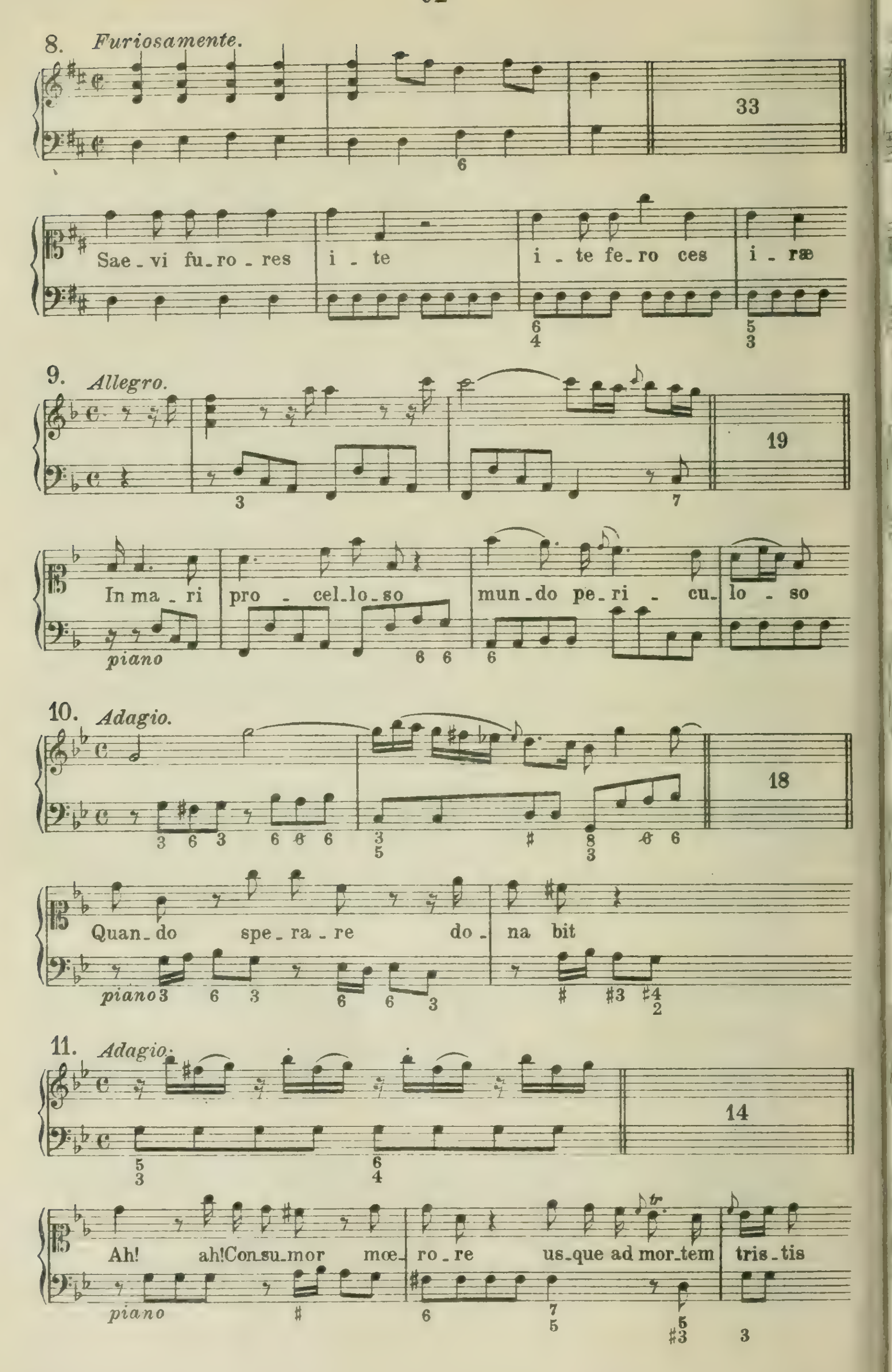
56\. 1785. Iphigenie, ein Singspiel. Mus. * T.g. F.O.: Luzern B.B.

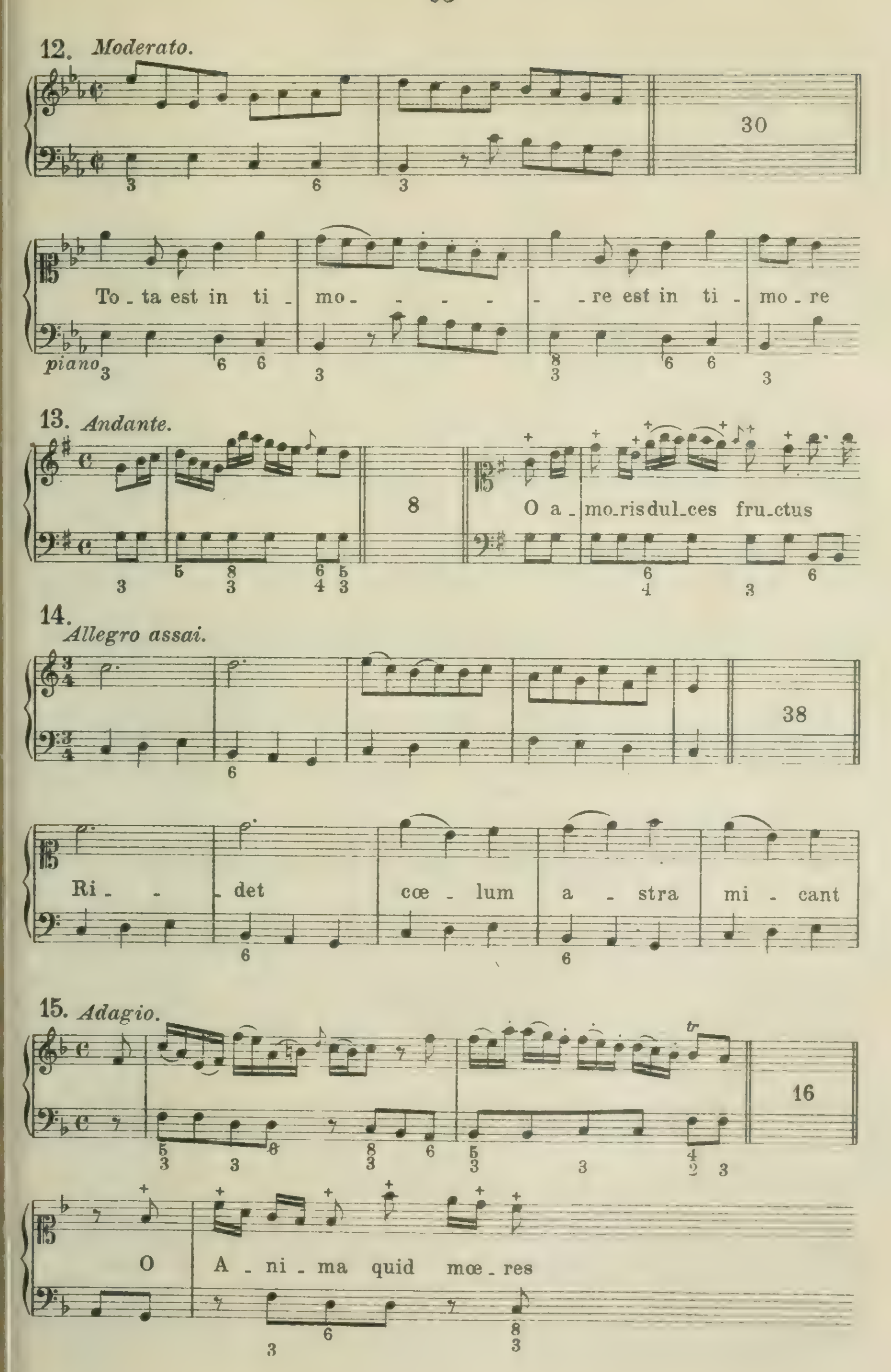
Thematisches Verzeichnis.

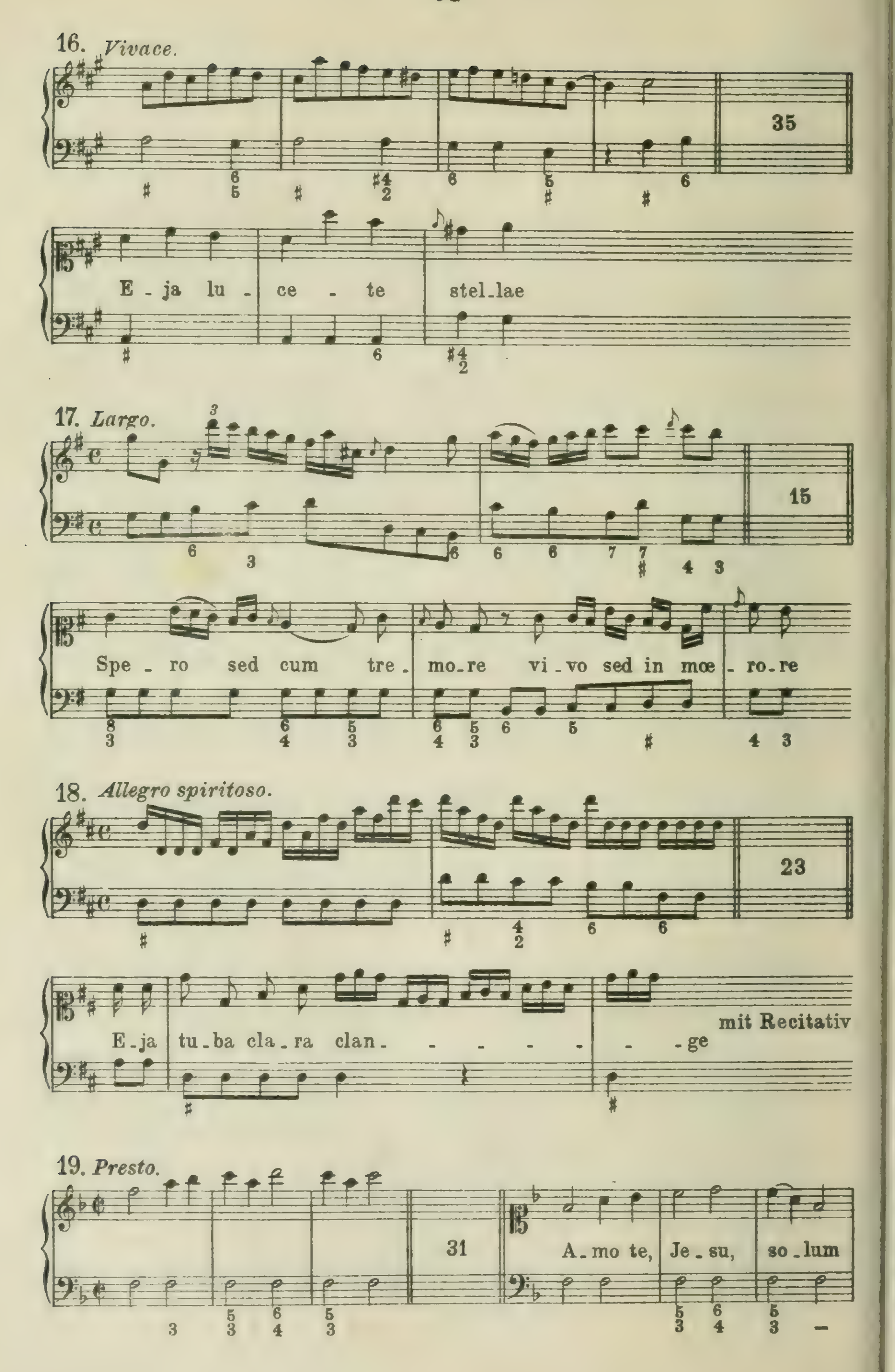
Opus I. 40 Arien.

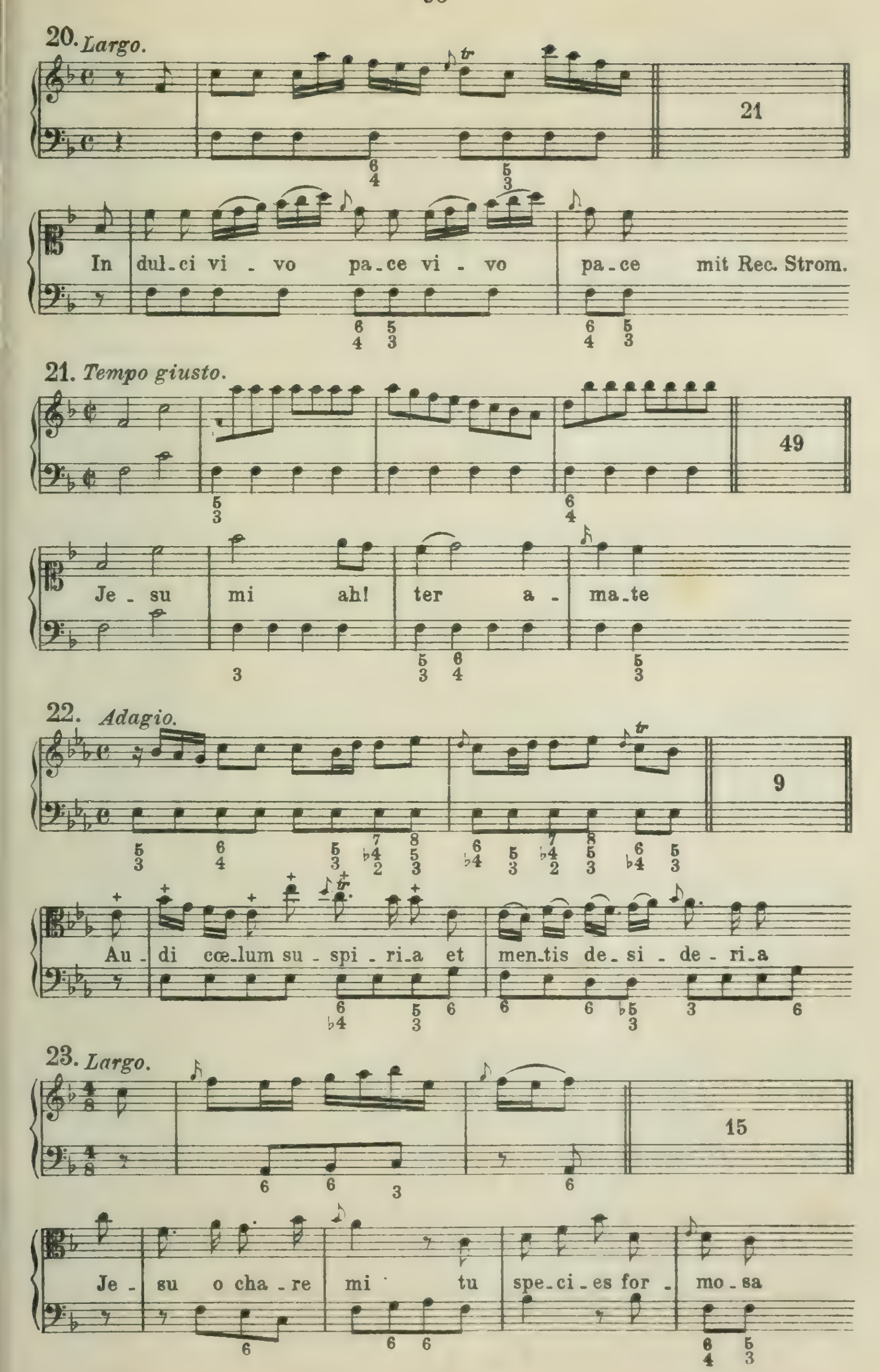


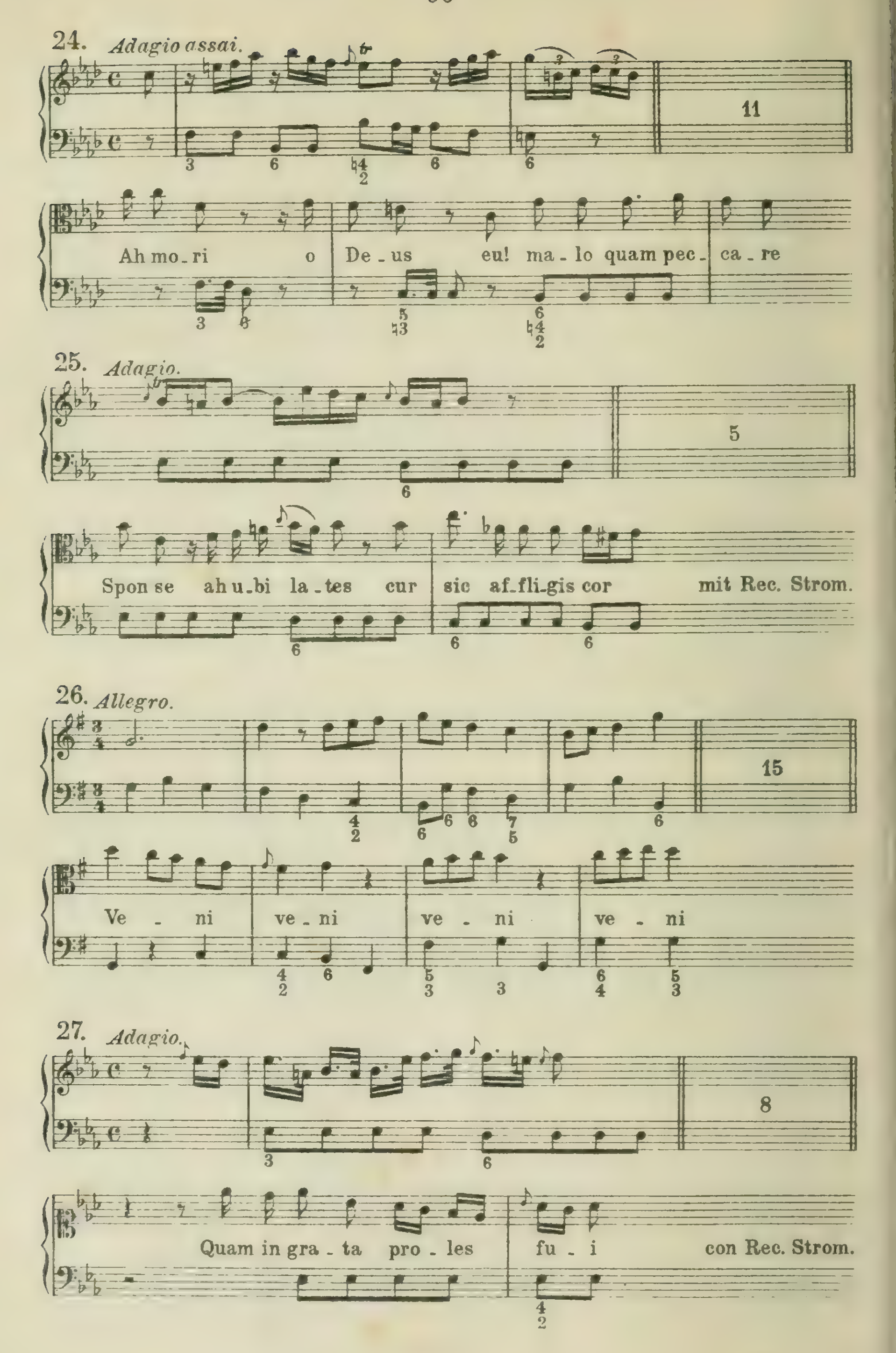

4. Pomposo.
65
Va - le mun_de va - le - te ho no - res
5. Presto.
27
Ad ar_ma ad bel - la ad cla_des ad stra_ges
6. Andante.
20
Tandem cor meum do_no cor do_no et so - lum o mi De_us
7. Presto ma spiritoso.
28
Ri_de ir_ri_de mun_de in_ fi_de

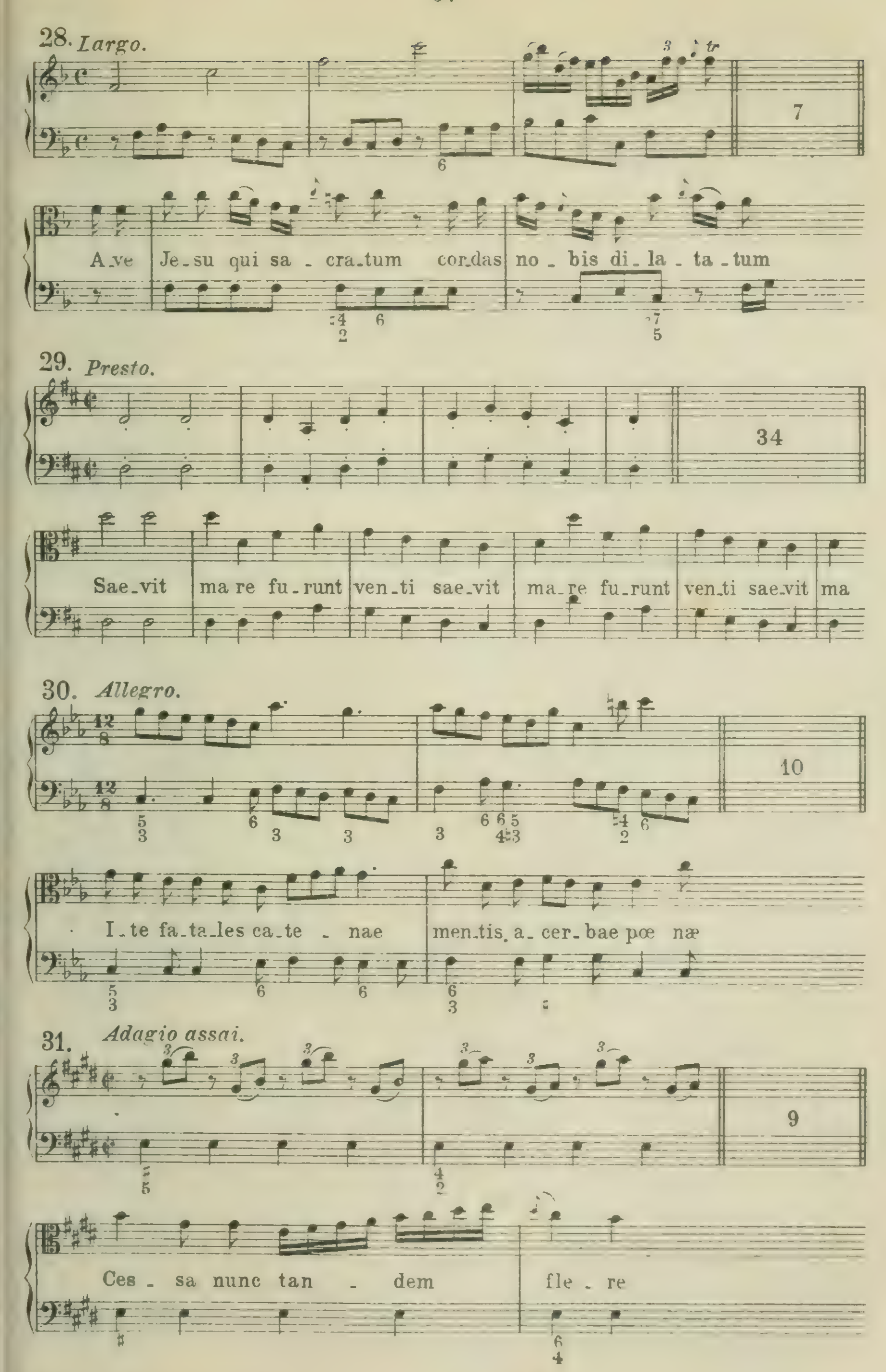

8. Furiosamente.
33
Sae_vi fu_ro_res i_te i_te fe_ro ces i_ræ
9. Allegro.
19
In ma_ri pro_cel_lo_so mun_do pe_ri_cu_lo_so
piano
10. Adagio.
18
Quan_do spe_ra_re do_na bit
piano
11. Adagio.
14
Ah! ah! Con_su_mor mœ_ro_re us_que ad mor_tem tris_tis
piano

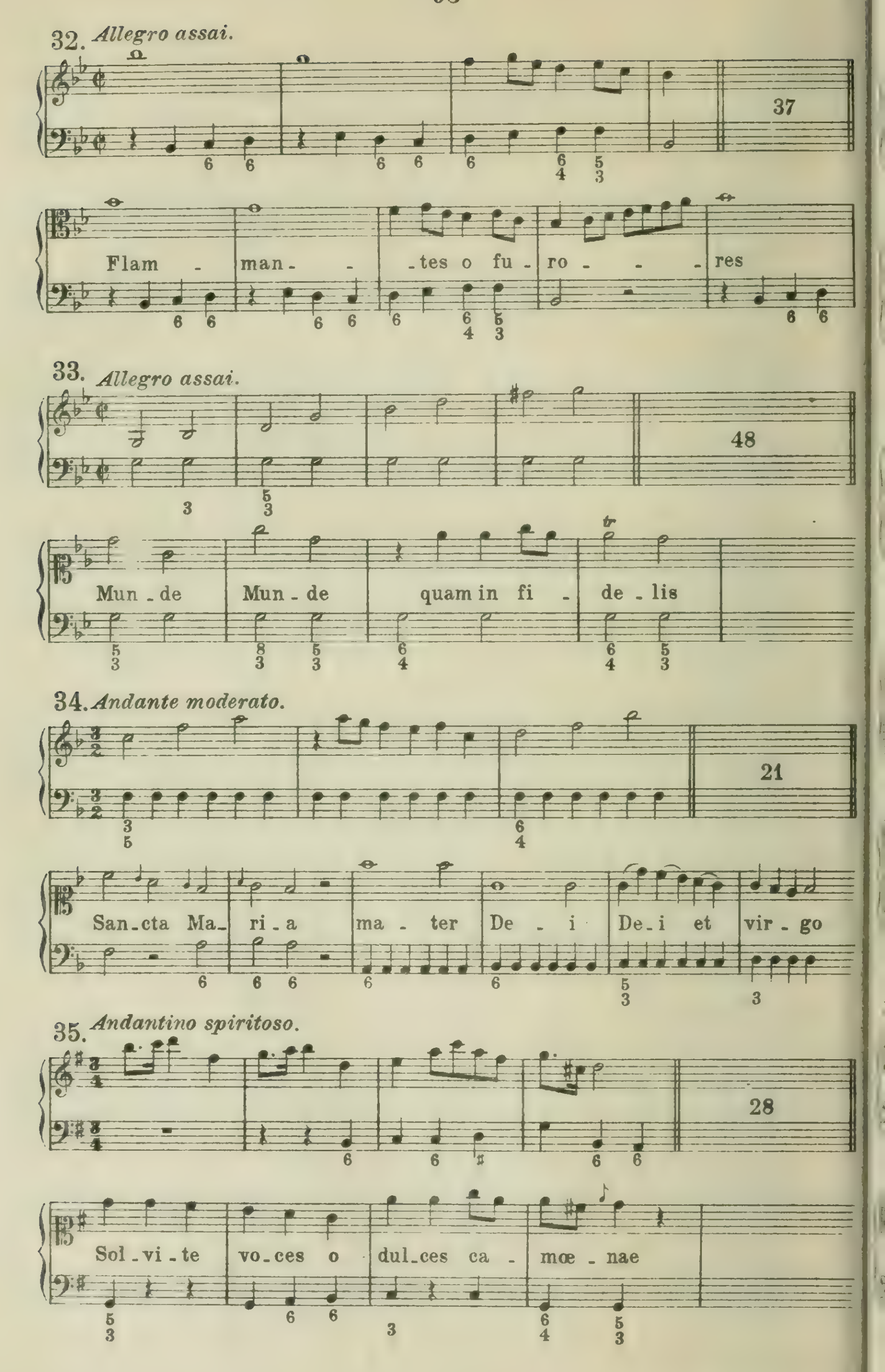

12. Moderato.
30
To - ta est in ti - mo - - - - - - re est in ti - mo - re
piano
13. Andante.
8
O a - mo-ris dul-ces fru-ctus
14. Allegro assai.
38
Ri - - det cœ - lum a - stra mi - cant
15. Adagio.
16
O A - ni - ma quid mœ - res

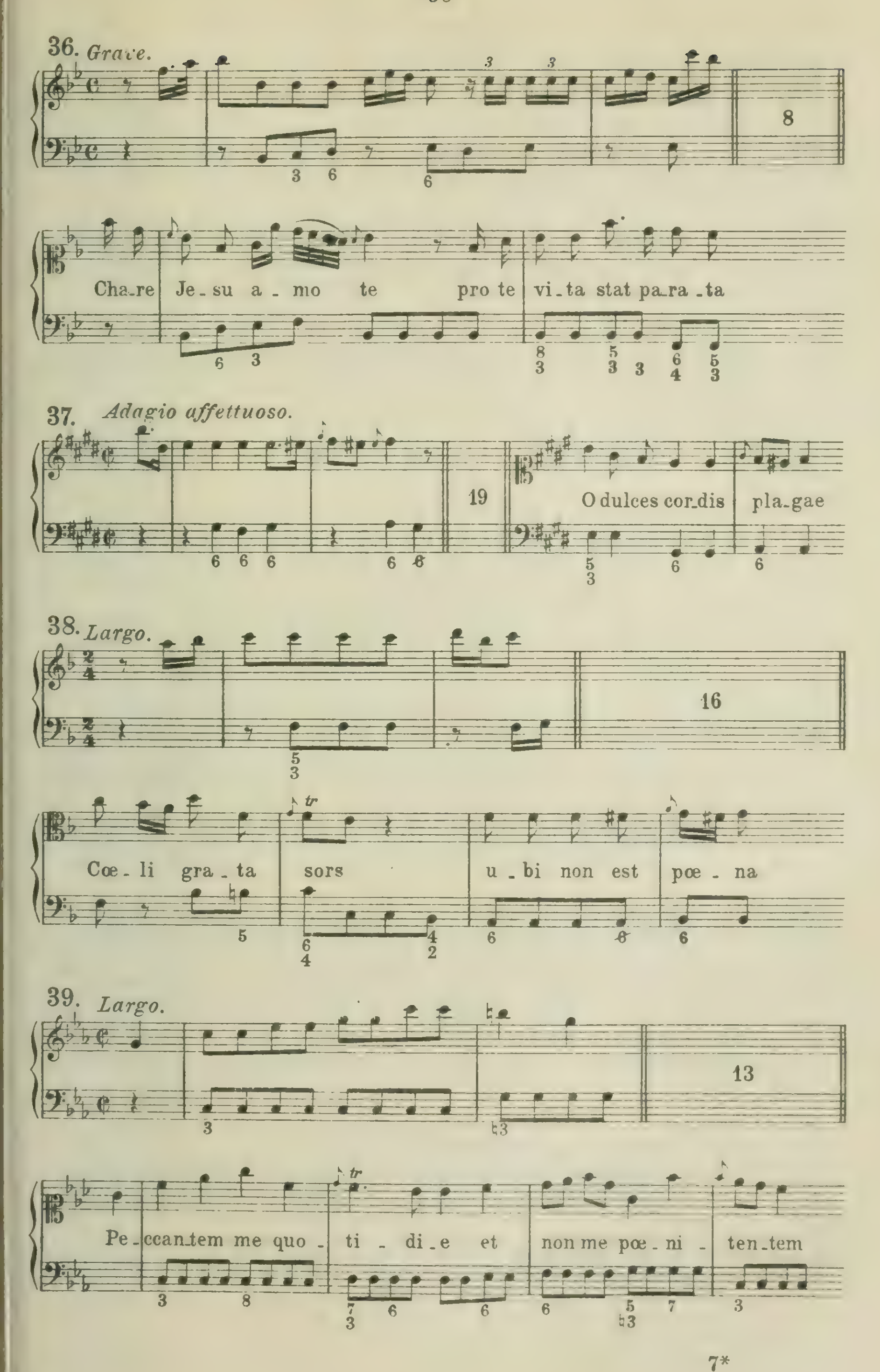

16. Vivace.
35
E - ja lu - ce - te stel_lae
17. Largo.
15
Spe - ro sed cum tre - mo_re vi - vo sed in mœ - ro_re
18. Allegro spiritoso.
23
E_ja tu_ba cla_ra clan - - - - - - ge
mit Recitativ
19. Presto.
31
A_mo te, Je_su, so_lum


20. Largo.
21
In dul-ci vi - vo pa-ce vi - vo pa-ce mit Rec. Strom.
21. Tempo giusto.
49
Je - su mi ah! ter a - ma-te
22. Adagio.
9
Au - di cœ-lum su - spi - ri-a et men-tis de-si - de - ri-a
23. Largo.
15
Je - su o cha - re mi tu spe-ci - es for - mo - sa


24. Adagio assai.
11
Ah mo_ri o De_us eu! ma_lo quam pec_ca_re
25. Adagio.
5
Spon se ah u_bi la_tes cur sic af_fli_gis cor
mit Rec. Strom.
26. Allegro.
15
Ve - ni ve_ni ve - ni ve - ni
27. Adagio.
8
Quam in gra - ta pro - les fu - i
con Rec. Strom.


28. Largo.
7
A_ve Je_su qui sa _ cra_tum cor_das no _ bis di_la _ ta _ tum
29. Presto.
34
Sae_vit ma re fu_runt ven_ti sae_vit ma_re fu_runt ven_ti sae_vit ma
30. Allegro.
10
I_te fa_ta_les ca_te _ nae men_tis a_cer_bae pœ næ
31. Adagio assai.
9
Ces _ sa nunc tan _ dem fle _ re

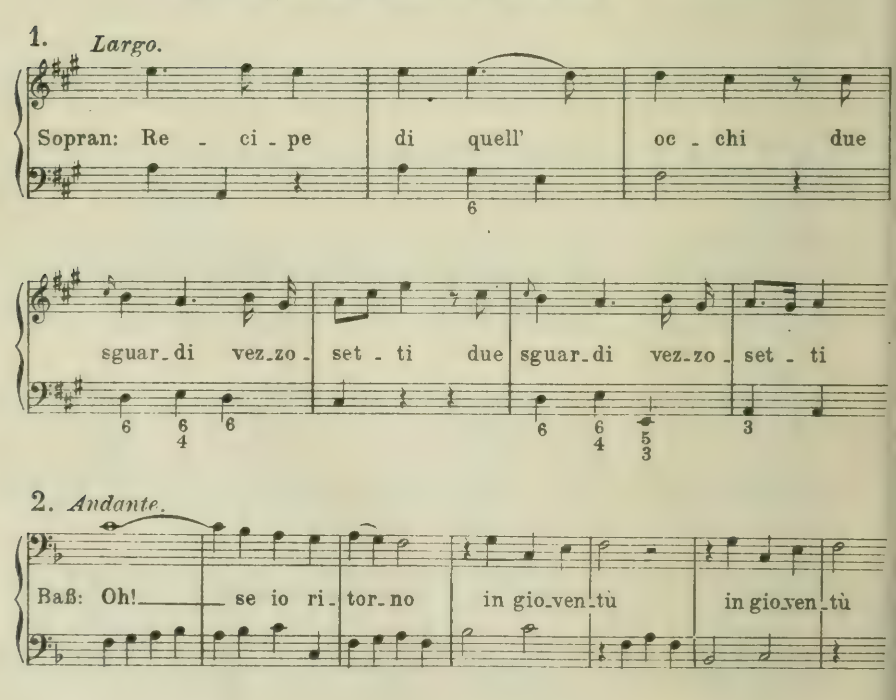

32. Allegro assai.
37
Flam - man - - tes o fu - ro - - - res
33. Allegro assai.
48
Mun - de Mun - de quam in fi - de - lis
34. Andante moderato.
21
San - cta Ma - ri - a ma - ter De - i De - i et vir - go
35. Andantino spiritoso.
28
Sol - vi - te vo - ces o dul - ces ca - mœ - nae


36. Grave.
8
Cha_re Je_su a_mo te pro te vi_ta stat pa_ra_ta
37. Adagio affettuoso.
19
O dulces cor_dis pla_gae
38. Largo.
16
Cœ_li gra_ta sors u_bi non est pœ_na
39. Largo.
13
Pe_ccan_tem me quo_ti_di_e et non me pœ_ni_ten_tem

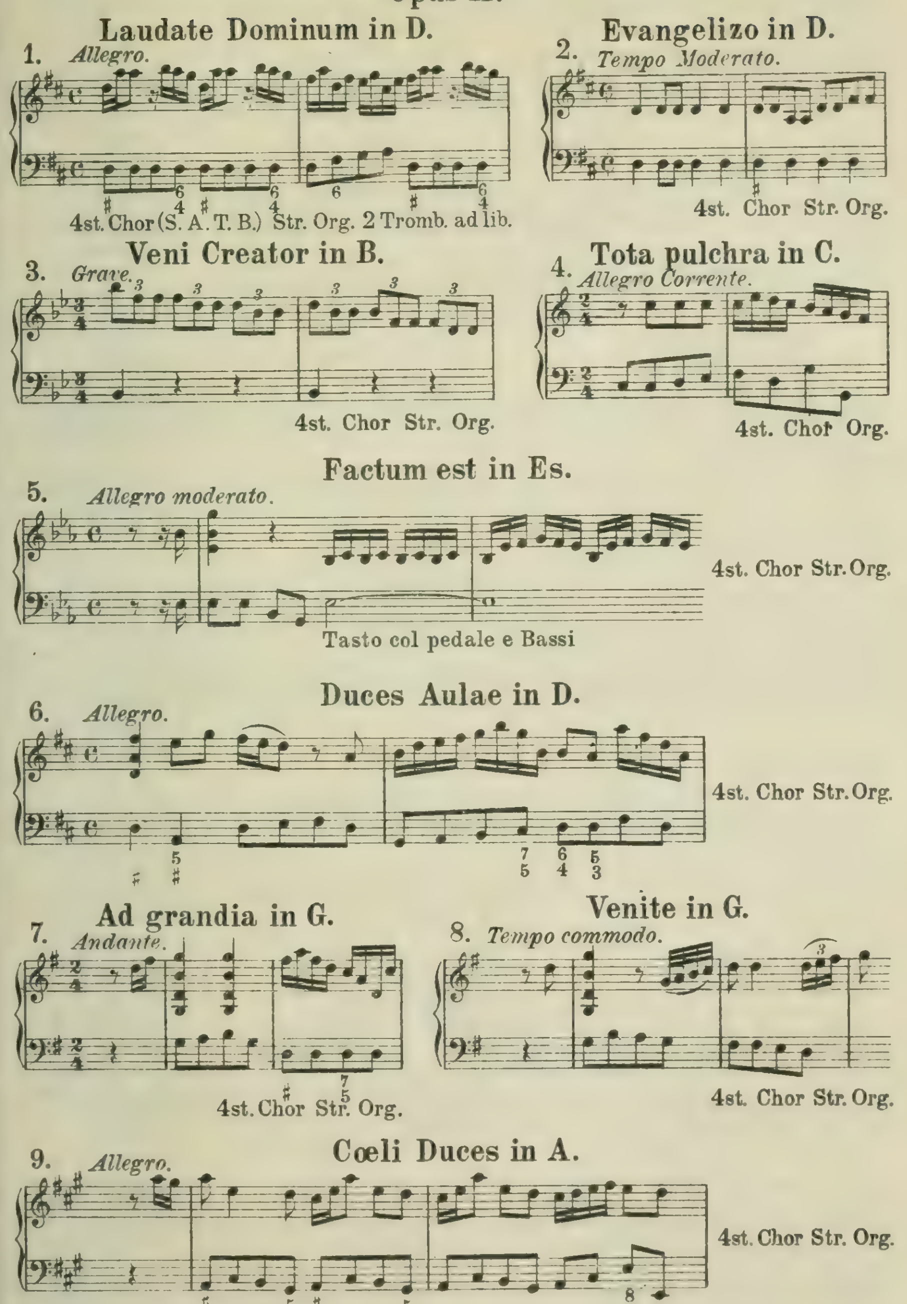


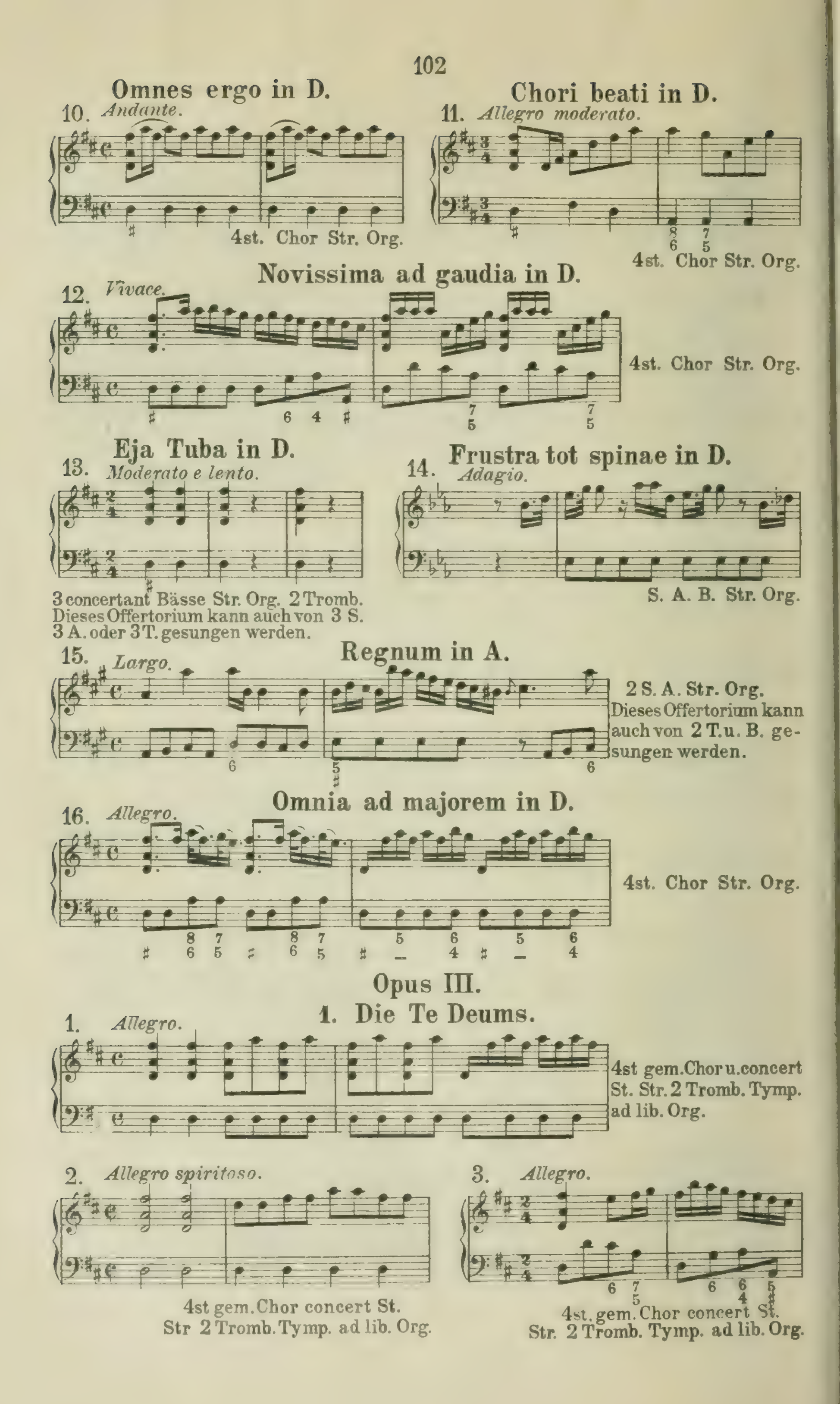
Zwei weltliche Arien aus dem Frauenkloster in Sarnen.

1. Recipe di quell' occhi für Sopran.
2. Oh, se io ritorno für Baß.

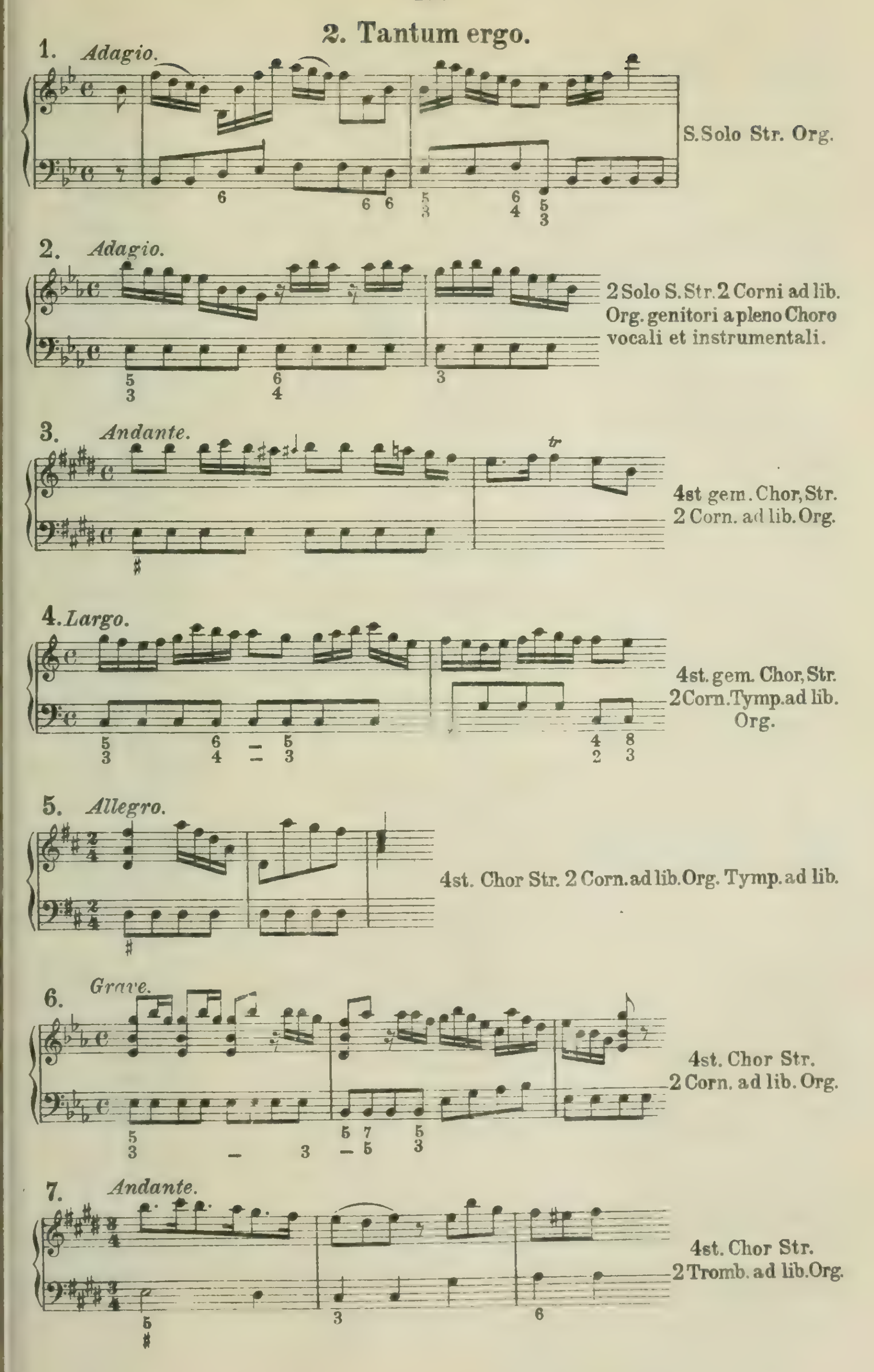


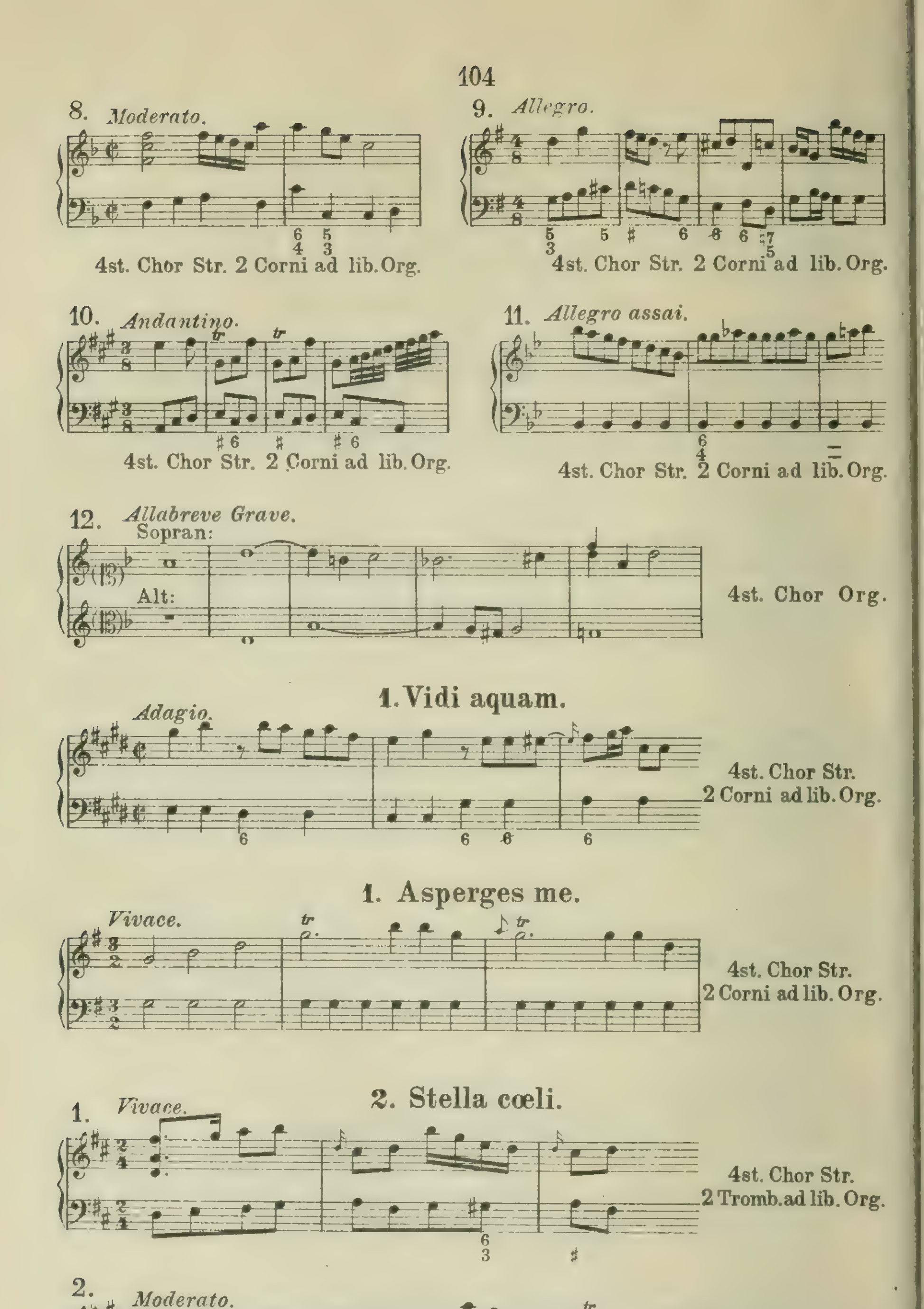
XVI Offertorien.
Opus II.




Omnes ergo in D.
10. Andante.
4st. Chor Str. Org.
Chori beati in D.
11. Allegro moderato.
4st. Chor Str. Org.
Novissima ad gaudia in D.
12. Vivace.
4st. Chor Str. Org.
Eja Tuba in D.
13. Moderato e lento.
3 concertant Bässe Str. Org. 2 Tromb.
Dieses Offertorium kann auch von 3 S.
3 A. oder 3 T. gesungen werden.
Frustra tot spinae in D.
14. Adagio.
S. A. B. Str. Org.
Regnum in A.
15. Largo.
2 S. A. Str. Org.
Dieses Offertorium kann
auch von 2 T. u. B. ge-
sungen werden.
Omnia ad majorem in D.
16. Allegro.
4st. Chor Str. Org.
Opus III.
1. Die Te Deums.
1. Allegro.
4st gem. Chor u. concert
St. Str. 2 Tromb. Tymp.
ad lib. Org.
2. Allegro spiritoso.
4st gem. Chor concert St.
Str 2 Tromb. Tymp. ad lib. Org.
3. Allegro.
4st. gem. Chor concert St.
Str. 2 Tromb. Tymp. ad lib. Org.

2. Tantum ergo.

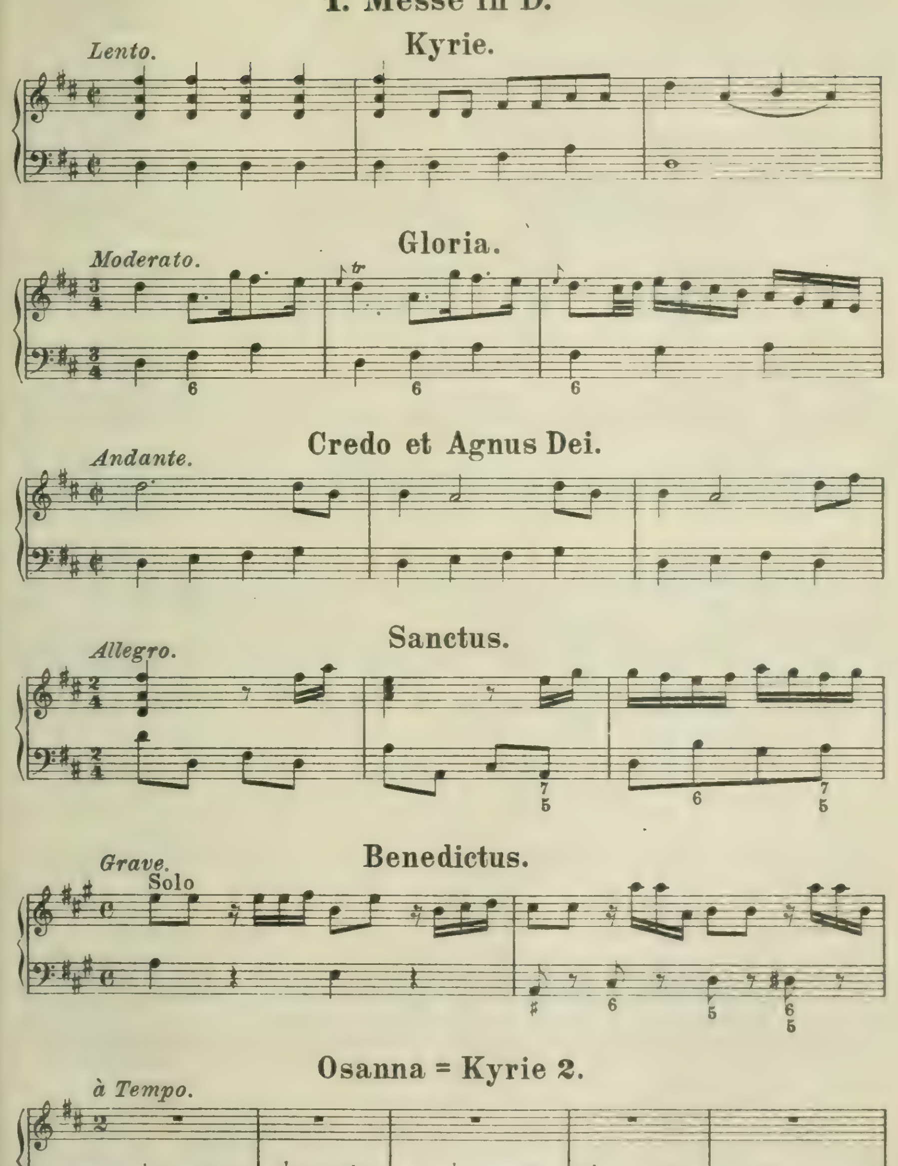



8. Moderato.
4st. Chor Str. 2 Corni ad lib. Org.
9. Allegro.
4st. Chor Str. 2 Corni ad lib. Org.
10. Andantino.
4st. Chor Str. 2 Corni ad lib. Org.
11. Allegro assai.
4st. Chor Str. 2 Corni ad lib. Org.
12. Allabreve Grave.
Sopran:
Alt:
4st. Chor Org.
1. Vidi aquam.
Adagio.
4st. Chor Str.
2 Corni ad lib. Org.
1. Asperges me.
Vivace.
4st. Chor Str.
2 Corni ad lib. Org.
2. Stella cœli.
1. Vivace.
4st. Chor Str.
2 Tromb. ad lib. Org.
2. Moderato.
Solo
Tutti
4st. Chor Str.
2 Corni ad lib. Org.

7. Messen.

Opus IV.

1. Messe in D.



Agnus Dei = Credo.

2. Messe in G.

Kyrie.

Vivace.

Gloria.

Cantabile.

Credo.

Vivace.

Sanctus.

Presto.

Benedictus.

Vivace.

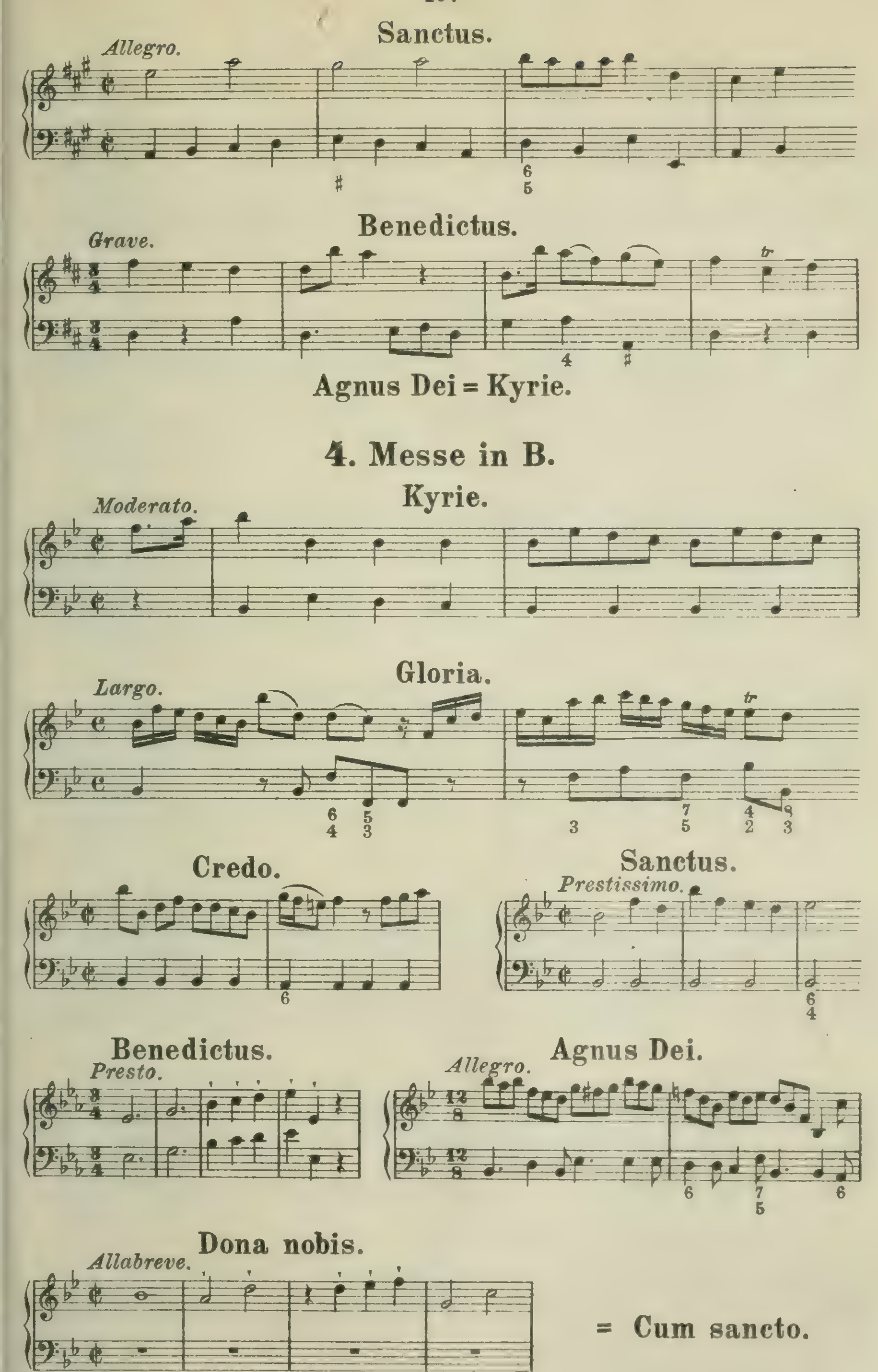
Osanna = Kyrie 2.

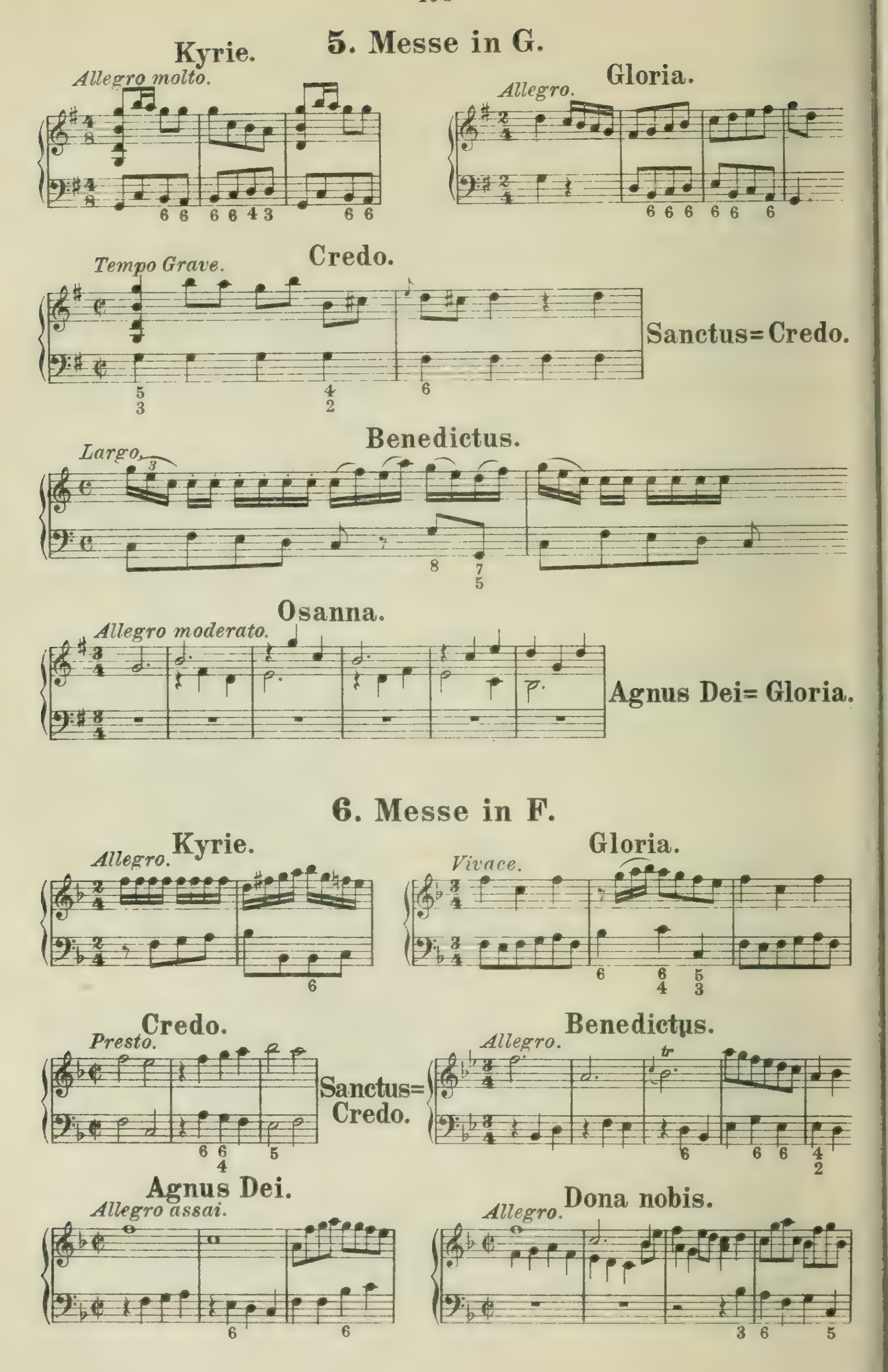
Allegro.

Agnus Dei = Credo.

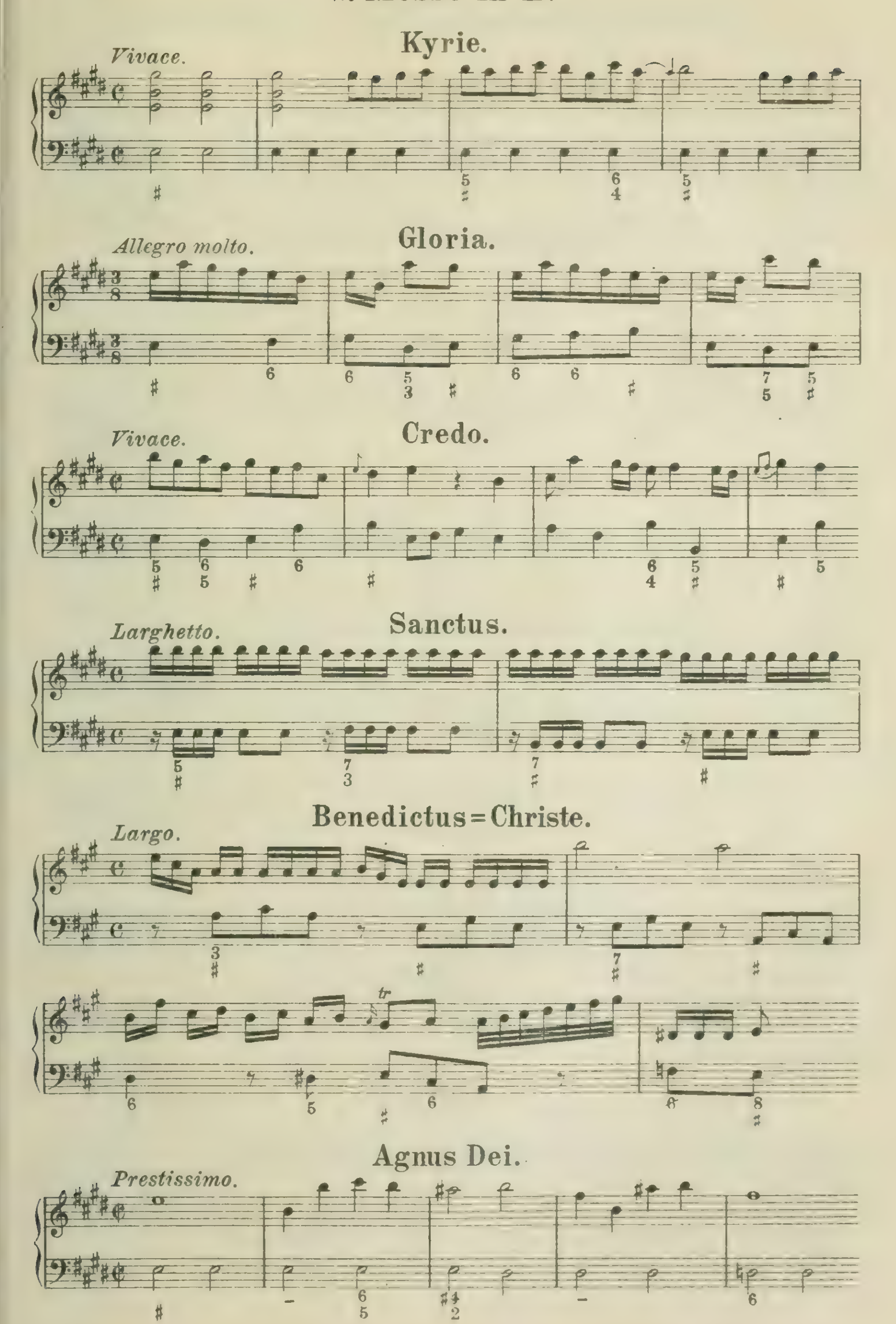
3. Messe in A.




Sanctus.
Allegro.
Benedictus.
Grave.
Agnus Dei = Kyrie.
4. Messe in B.
Kyrie.
Moderato.
Gloria.
Largo.
Credo.
Sanctus.
Prestissimo.
Benedictus.
Presto.
Agnus Dei.
Allegro.
Dona nobis.
Allabreve.
= Cum sancto.


5. Messe in G.
Kyrie.
Allegro molto.
Gloria.
Allegro.
Credo.
Tempo Grave.
Sanctus=Credo.
Benedictus.
Largo.
Osanna.
Allegro moderato.
Agnus Dei= Gloria.
6. Messe in F.
Kyrie.
Allegro.
Gloria.
Vivace.
Credo.
Presto.
Sanctus=
Credo.
Benedictus.
Allegro.
tr
Agnus Dei.
Allegro assai.
Dona nobis.
Allegro.

7. Messe in E.


Kyrie.
Vivace.
Gloria.
Allegro molto.
Credo.
Vivace.
Sanctus.
Larghetto.
Benedictus = Christe.
Largo.
tr
Agnus Dei.
Prestissimo.

Dreichörige Festmesse für Beromünster.

Kyrie.

Allegro spiritoso.

3 4st. Chöre 3 Str.-chöre
3 Org. 2 Tromb.

Gloria.

Allegro assai.

3 4st. Chöre 3 Str.-chöre
3 Org. 2 Tromb.

Credo.

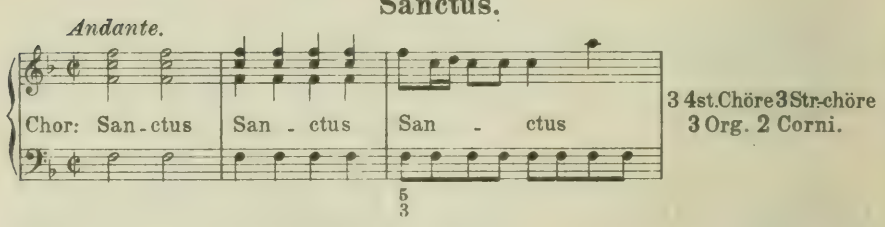
1 Chor

3 Chor

3 4st. Chöre 3 Str.-chöre
3 Org. 2 Tromb.

Sanctus.

Andante.



Agnus Dei.

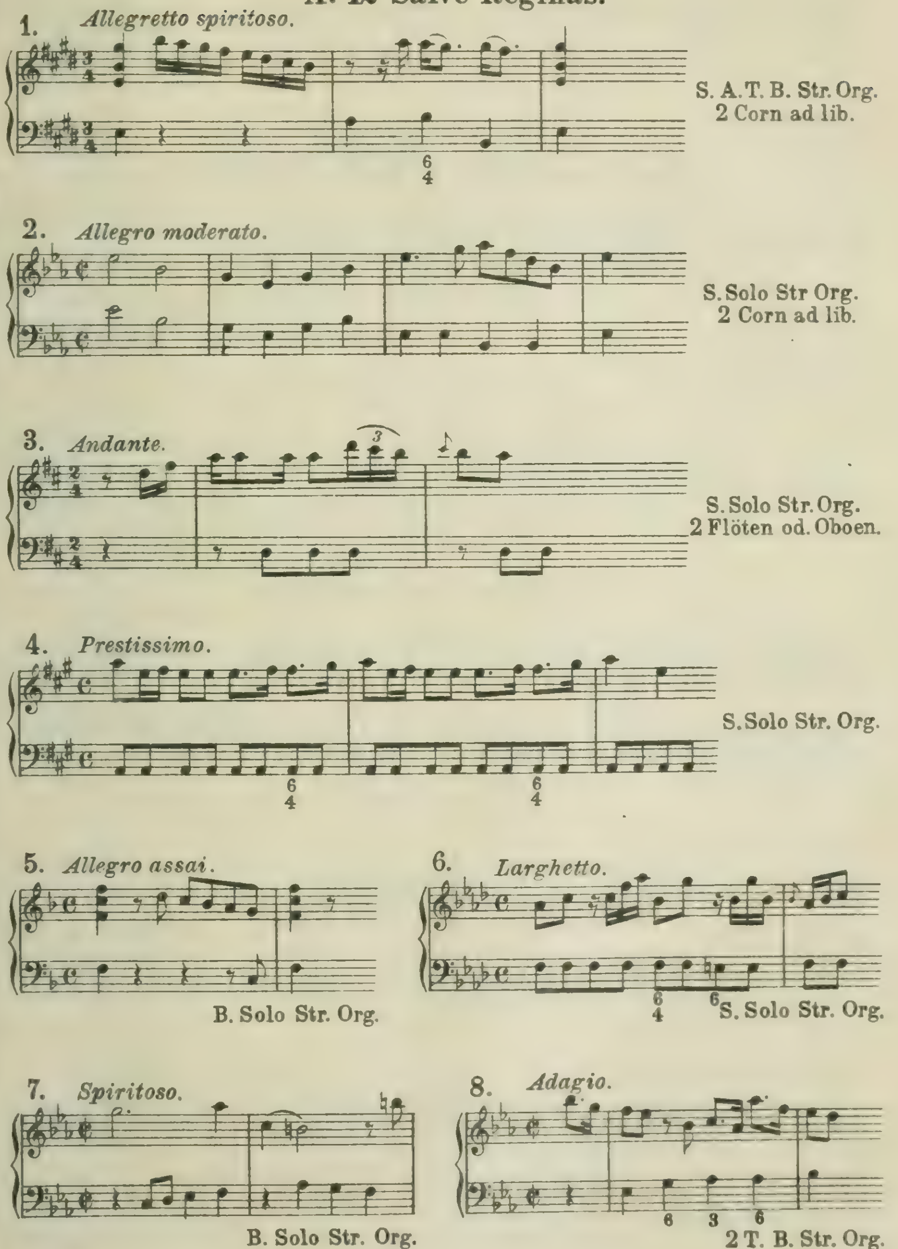
Presto.

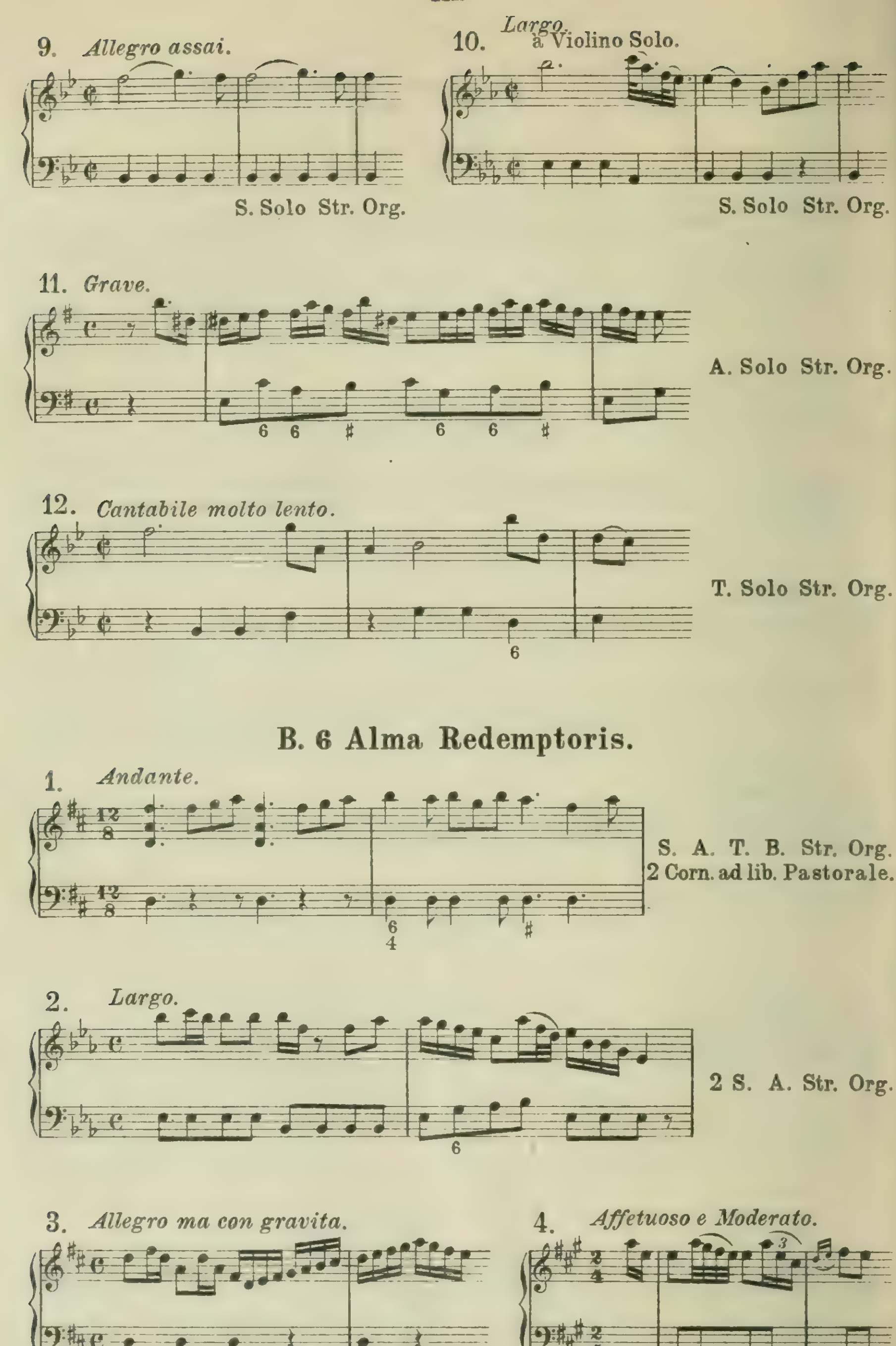


Opus V.

XXXII Antiphonae Marianae.

A. 12 Salve Reginas.




9. Allegro assai.
S. Solo Str. Org.
10. Largo. à Violino Solo.
S. Solo Str. Org.
11. Grave.
A. Solo Str. Org.
12. Cantabile molto lento.
T. Solo Str. Org.
B. 6 Alma Redemptoris.
1. Andante.
S. A. T. B. Str. Org.
2 Corn. ad lib. Pastorale.
2. Largo.
2 S. A. Str. Org.
3. Allegro ma con gravita.
T. Solo Str. Org.
4. Affetuoso e Moderato.
S. Solo Str. Org.

5. *Allegretto.*

B. Solo Str. Org.

6. *Amoroso.*

S. Solo Str. Org.

C. 6 Ave Regina.

1. *Andantino.*

S. A. T. B. Str. Org. 2 Corn. ad lib.

2. *Adagio.* a Solo

S. Solo Str. Org.

3. *Andantino e amoroso.*

6 4 3 6

T. Solo Str. Org.

4. *Arioso e lento.*

T. Solo Str. Org.

5. *Andantino.*

S. Solo Str. Org.

6. *Largo.*

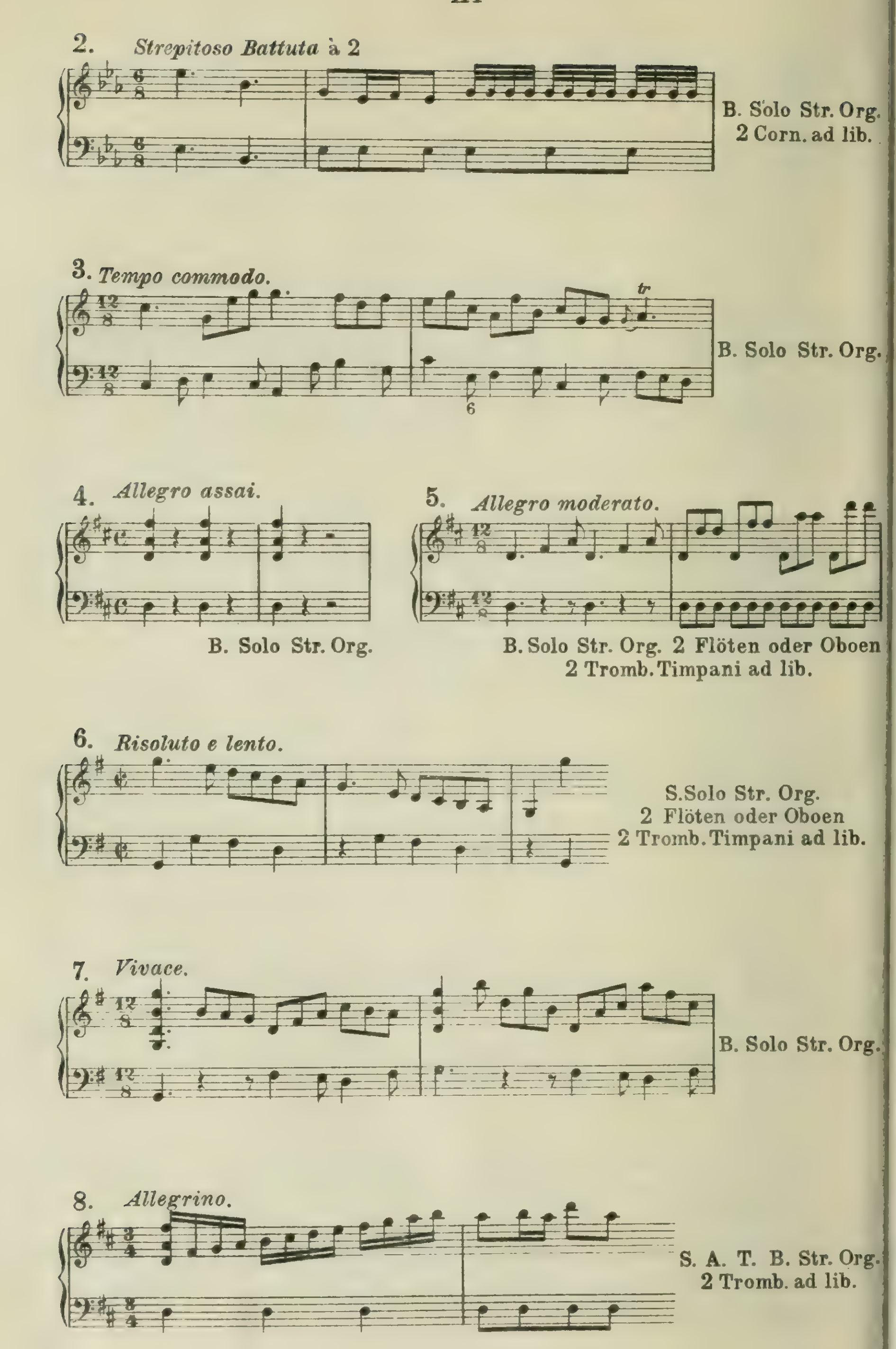
6 6

B. Solo Str. Org.

D. 8 Regina Cœli.

1. *Allegro.*

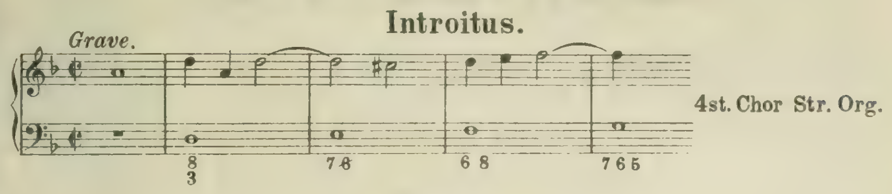



2. Strepitoso Battuta à 2
B. Solo Str. Org.
2 Corn. ad lib.
3. Tempo commodo.
tr
6
B. Solo Str. Org.
4. Allegro assai.
B. Solo Str. Org.
5. Allegro moderato.
B. Solo Str. Org. 2 Flöten oder Oboen
2 Tromb. Timpani ad lib.
6. Risoluto e lento.
S. Solo Str. Org.
2 Flöten oder Oboen
2 Tromb. Timpani ad lib.
7. Vivace.
B. Solo Str. Org.
8. Allegrino.
S. A. T. B. Str. Org.
2 Tromb. ad lib.

Opus VI.

Missa Sanctissimæ Trinitatis.

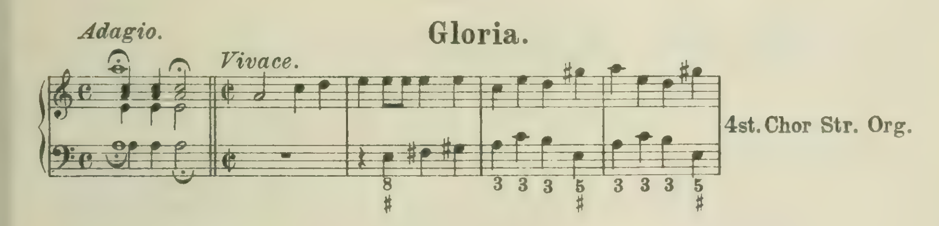
Introitus.



Kyrie.

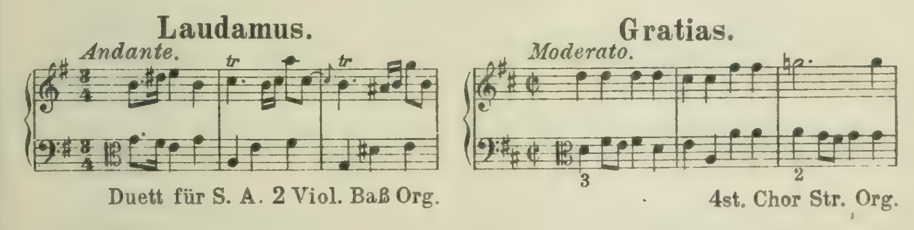


Gloria.



Laudamus.

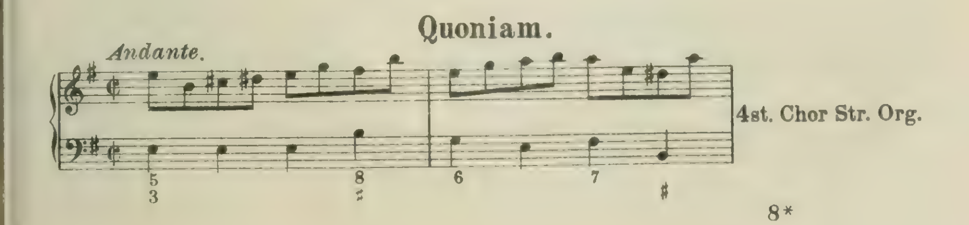
Gratias.

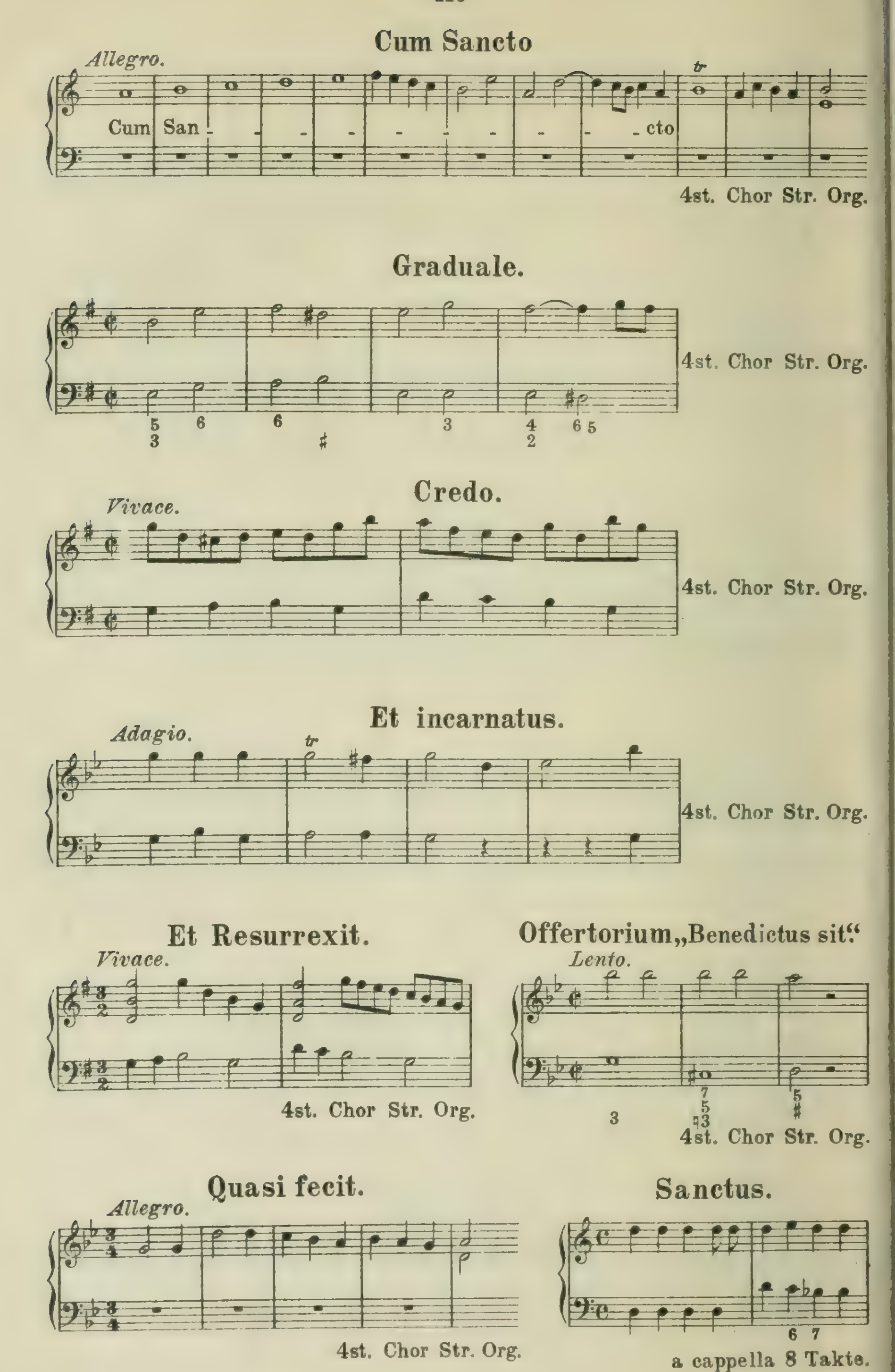


Domine.



Quoniam.



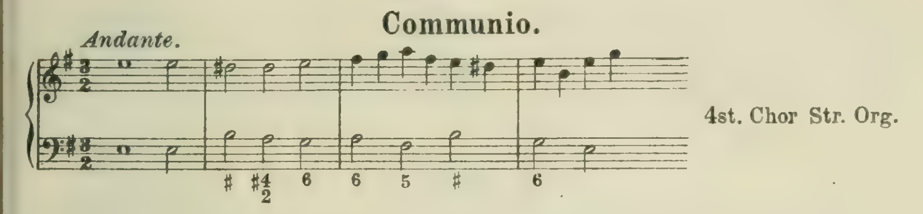

Cum Sancto
Allegro.
Cum San - - - - - - - - - - cto
tr
4st. Chor Str. Org.
Graduale.
4st. Chor Str. Org.
Credo.
Vivace.
4st. Chor Str. Org.
Et incarnatus.
Adagio.
tr
4st. Chor Str. Org.
Et Resurrexit.
Vivace.
4st. Chor Str. Org.
Offertorium „Benedictus sit.“
Lento.
4st. Chor Str. Org.
Quasi fecit.
Allegro.
4st. Chor Str. Org.
Sanctus.
a cappella 8 Takte.

Aria pell' Elevazione.



Agnus Dei nur 5 Takte a cappella.

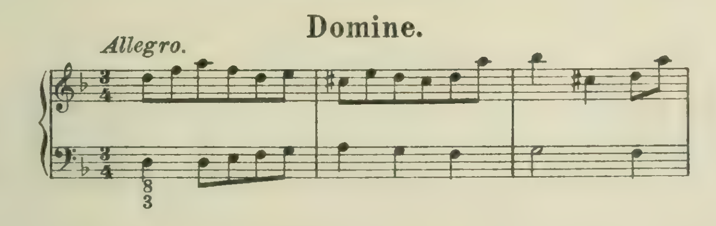
Communio.



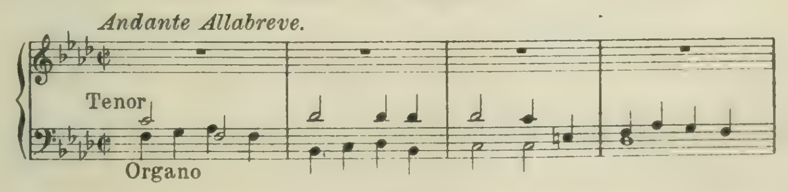
Die Vespern.

4st. Chor Str. Org.

Domine.



Dixit Dominus.

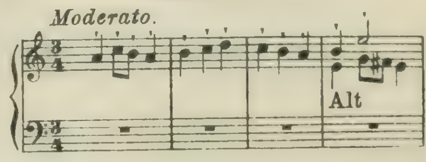


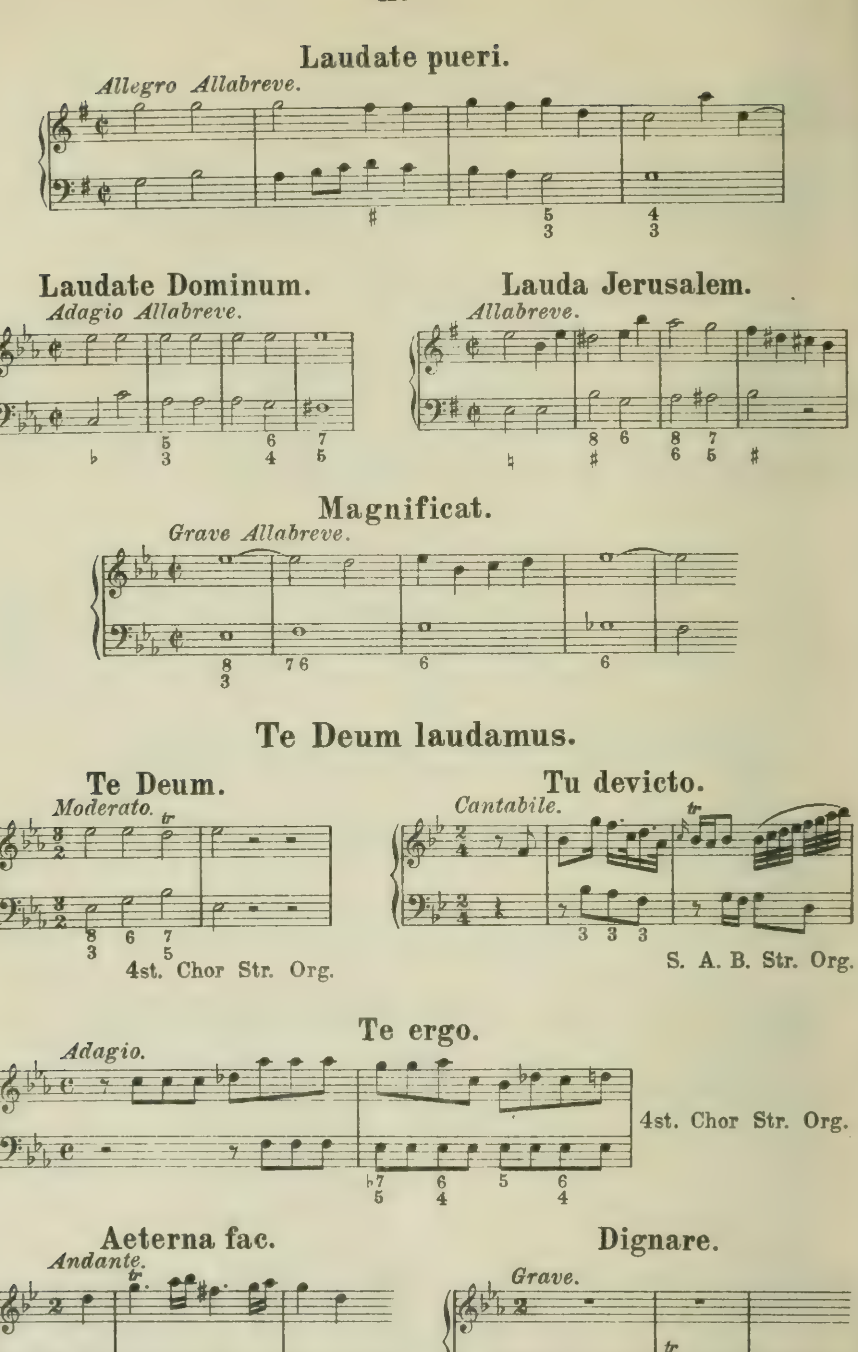
Confitebor.





Beatus vir.

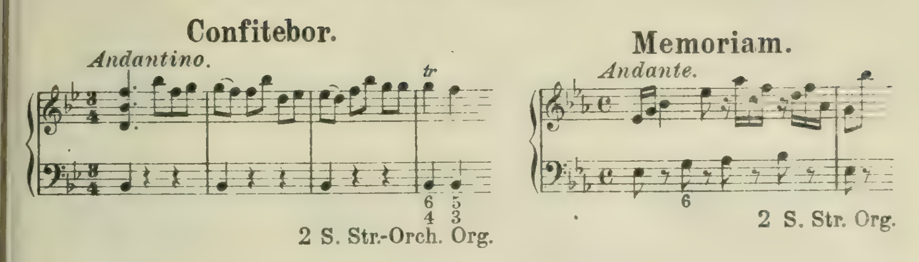



Laudate pueri.
Allegro Allabreve.
Laudate Dominum.
Adagio Allabreve.
Lauda Jerusalem.
Allabreve.
Magnificat.
Grave Allabreve.
Te Deum laudamus.
Te Deum.
Moderato.
4st. Chor Str. Org.
Tu devicto.
Cantabile.
S. A. B. Str. Org.
Te ergo.
Adagio.
4st. Chor Str. Org.
Aeterna fac.
Andante.
S. A. T. B. Str. Org.
Dignare.
Grave.
4st. Chor Str. Org.

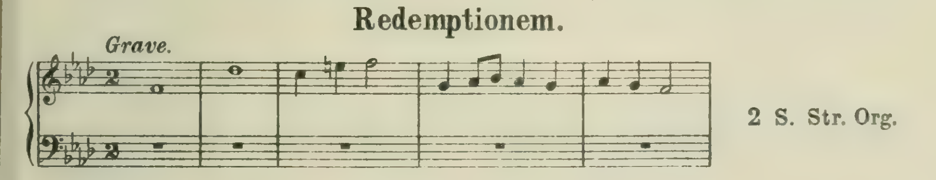
Opus VII.

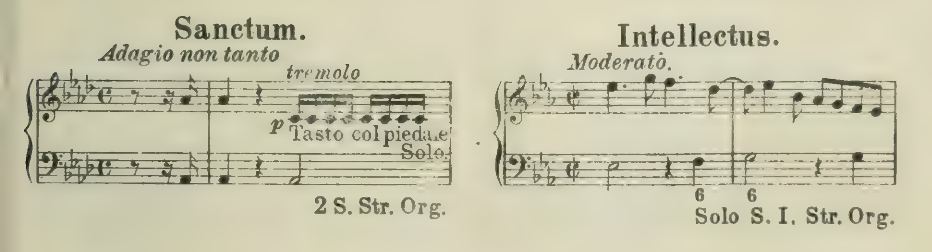
II Vesper-Psalmen.

1. Confitebor.

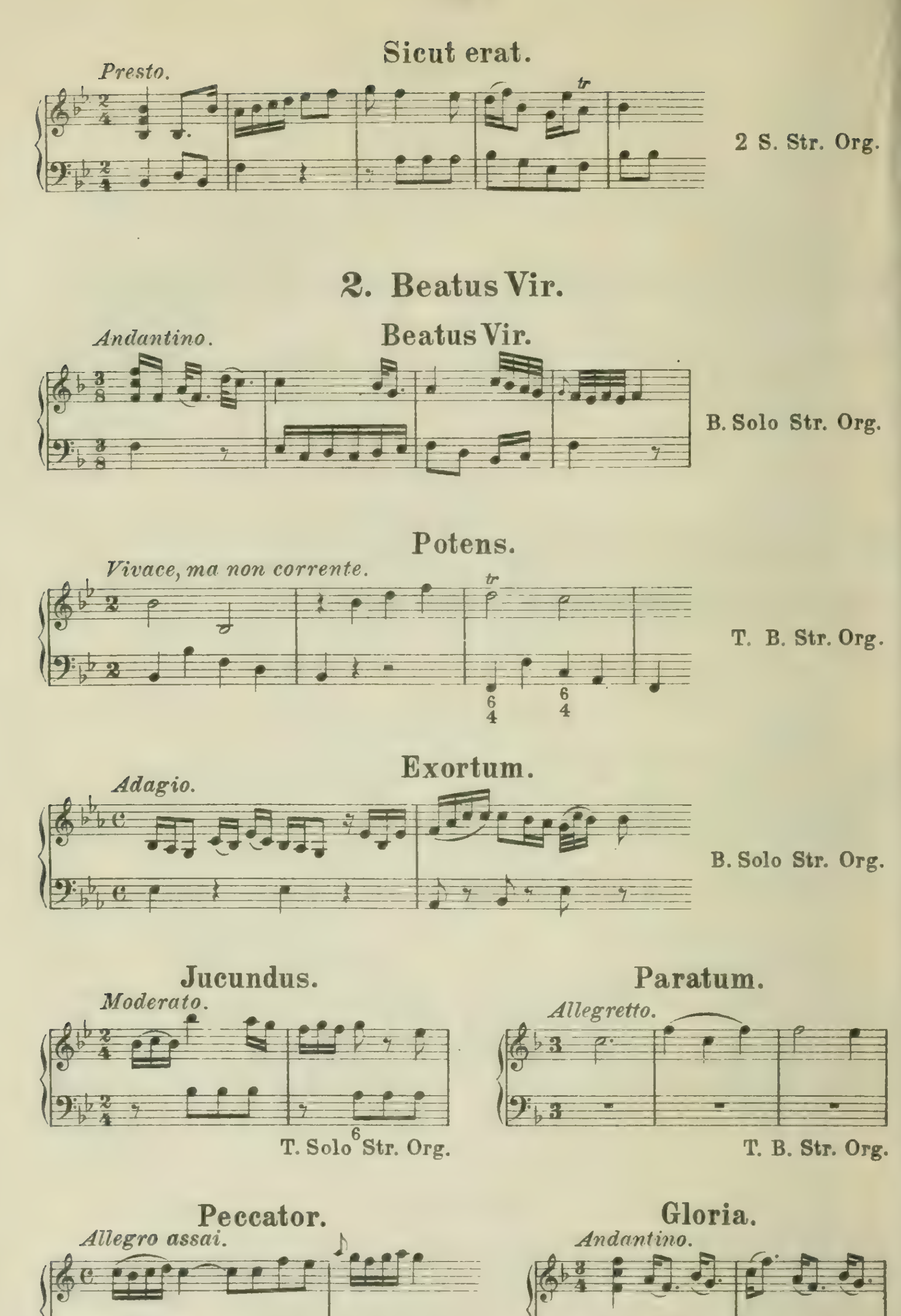






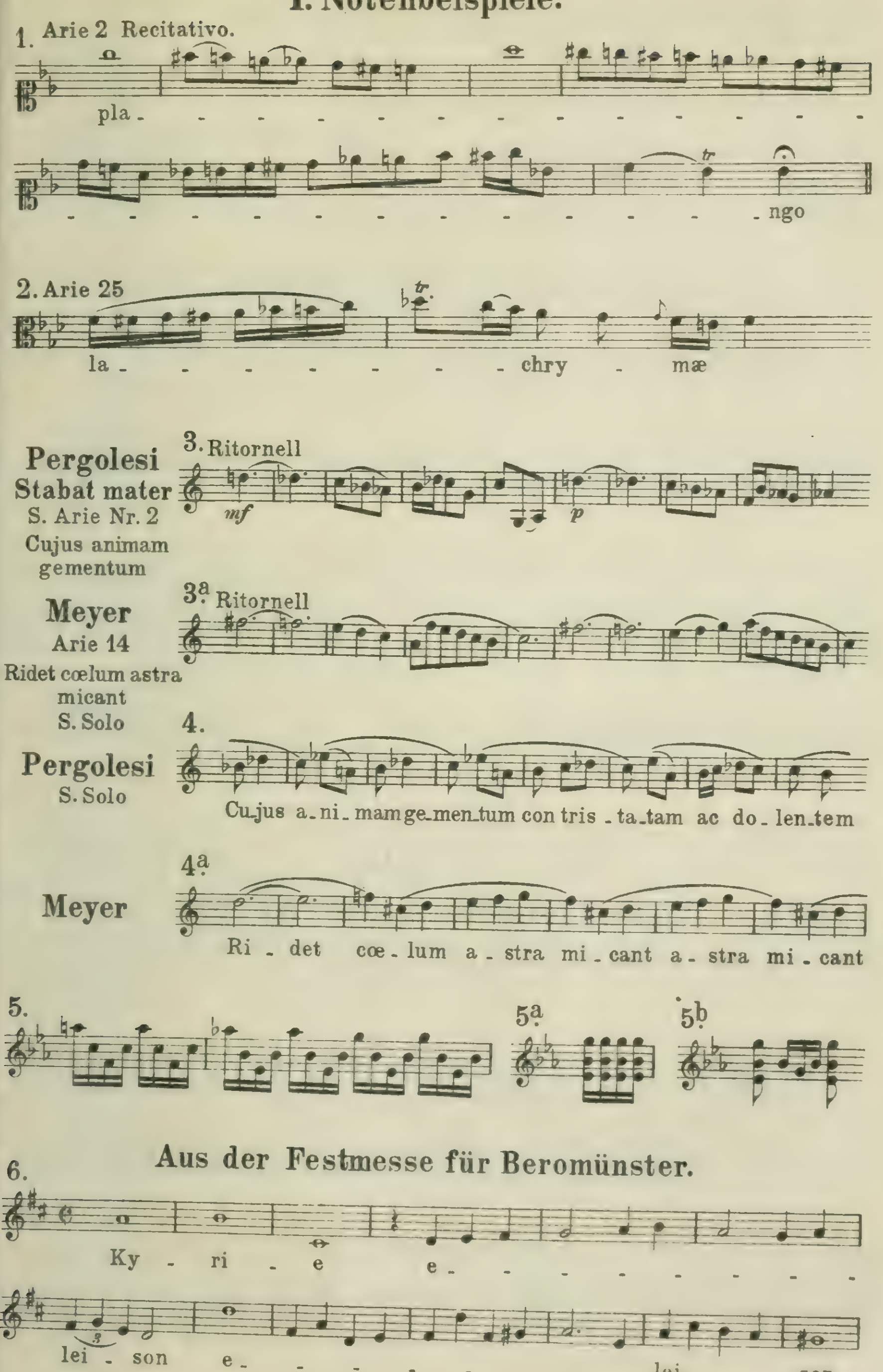


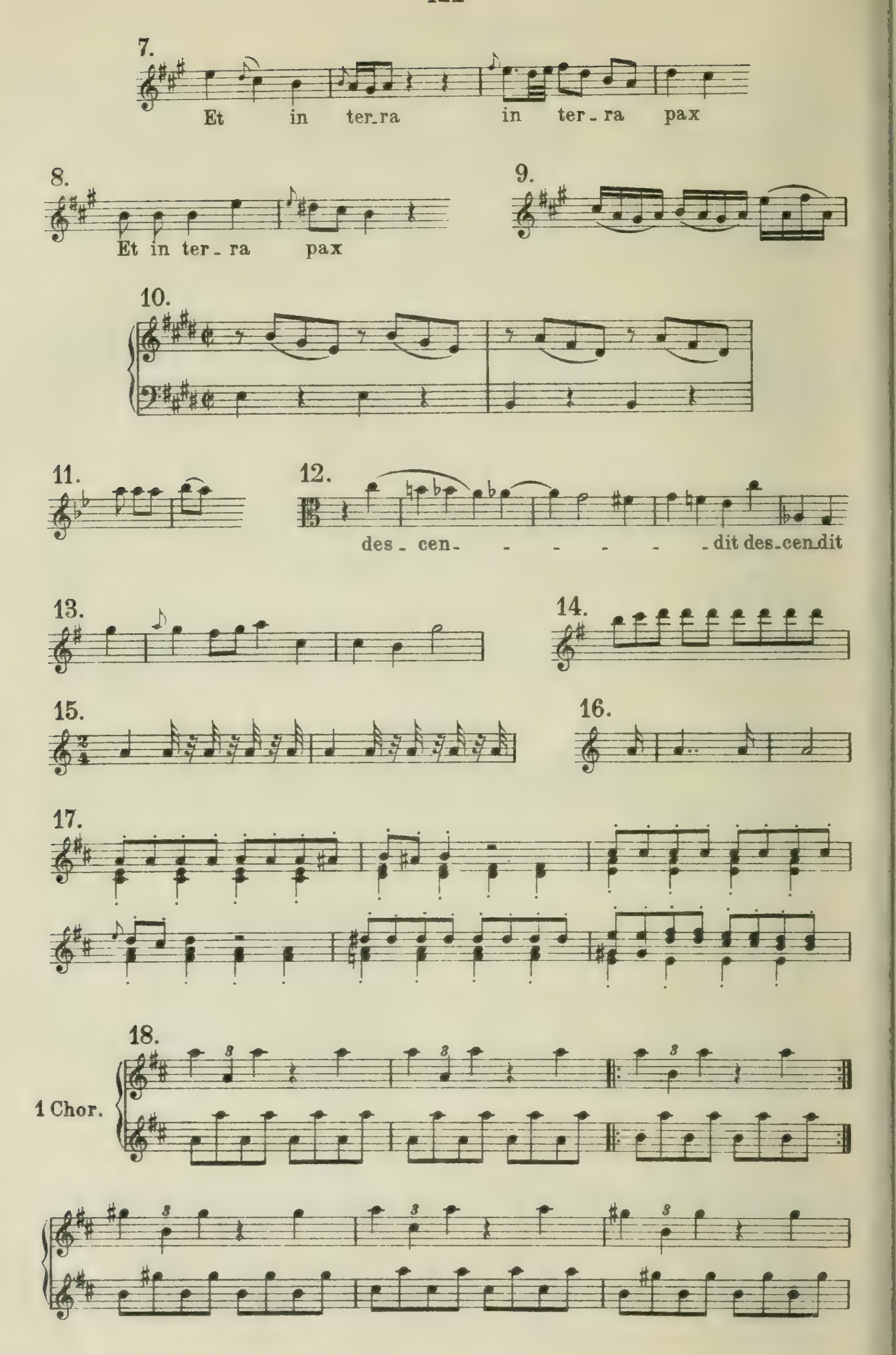


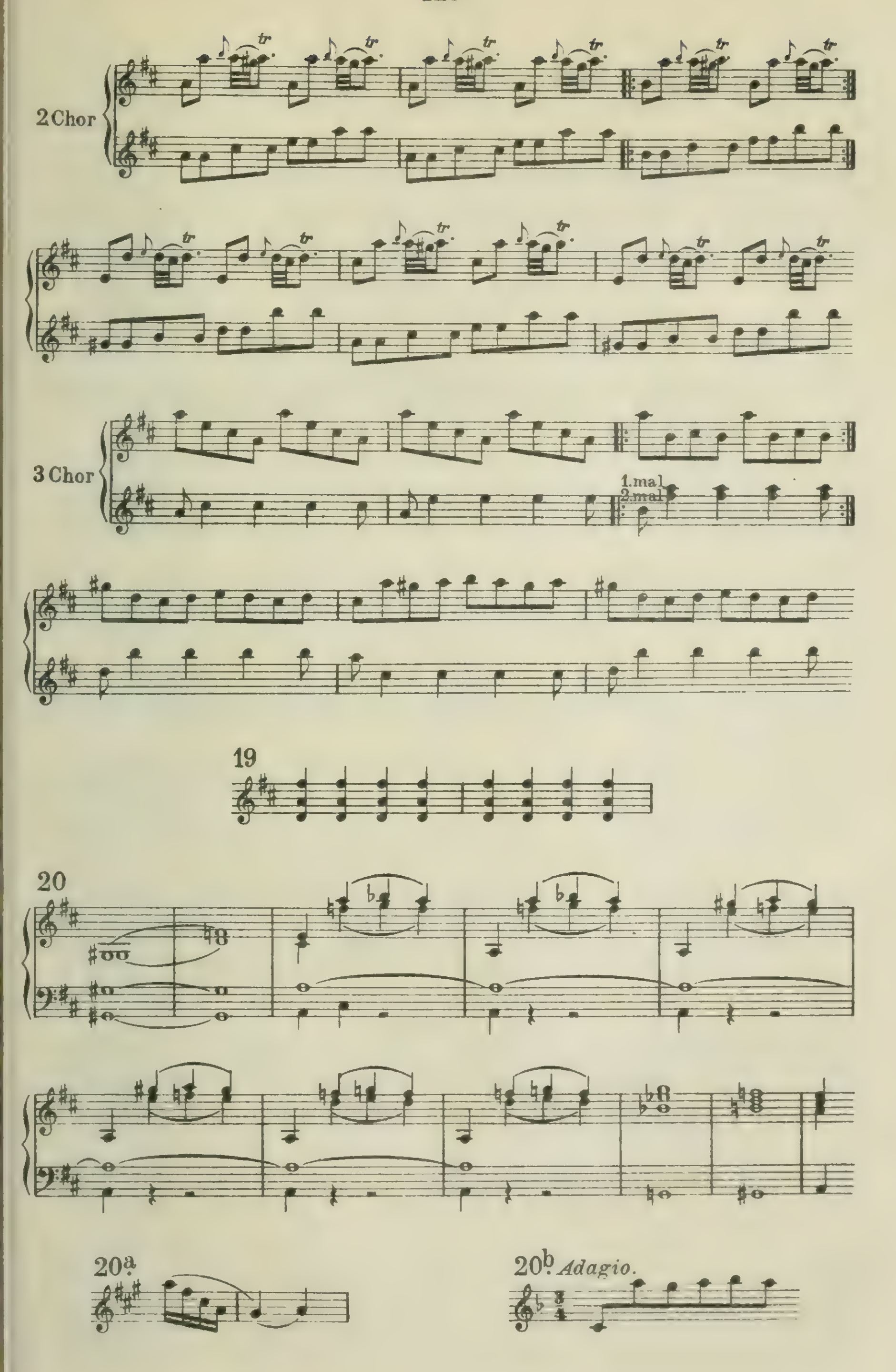

Sicut erat.
Presto.
2 S. Str. Org.
2. Beatus Vir.
Beatus Vir.
Andantino.
B. Solo Str. Org.
Potens.
Vivace, ma non corrente.
tr
6
4
6
4
T. B. Str. Org.
Exortum.
Adagio.
B. Solo Str. Org.
Jucundus.
Moderato.
6
T. Solo Str. Org.
Paratum.
Allegretto.
T. B. Str. Org.
Peccator.
Allegro assai.
6
T. Str. Org.
Gloria.
Andantino.
T. B. Str Org.

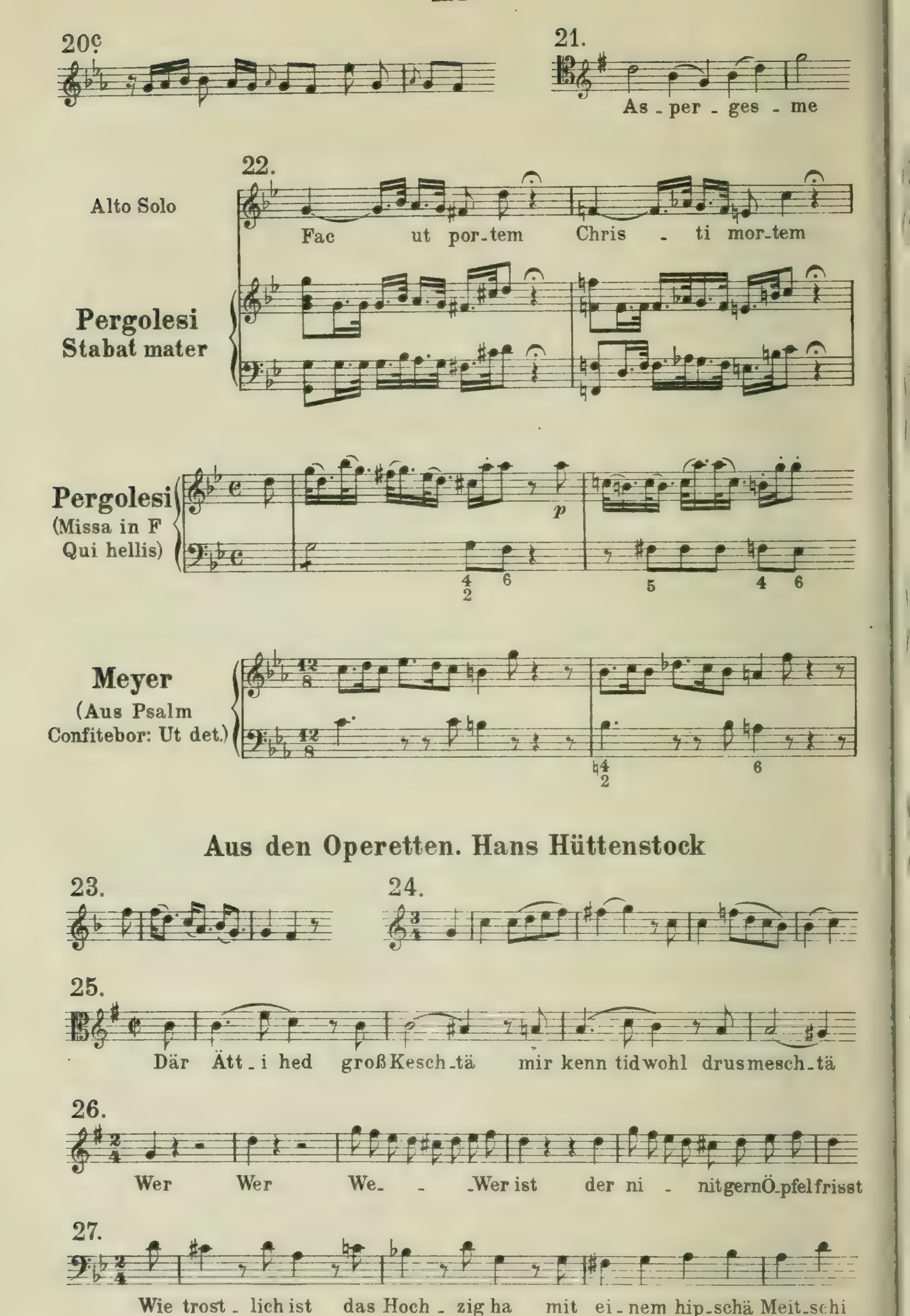
Notenanhang.

1. Notenbeispiele.



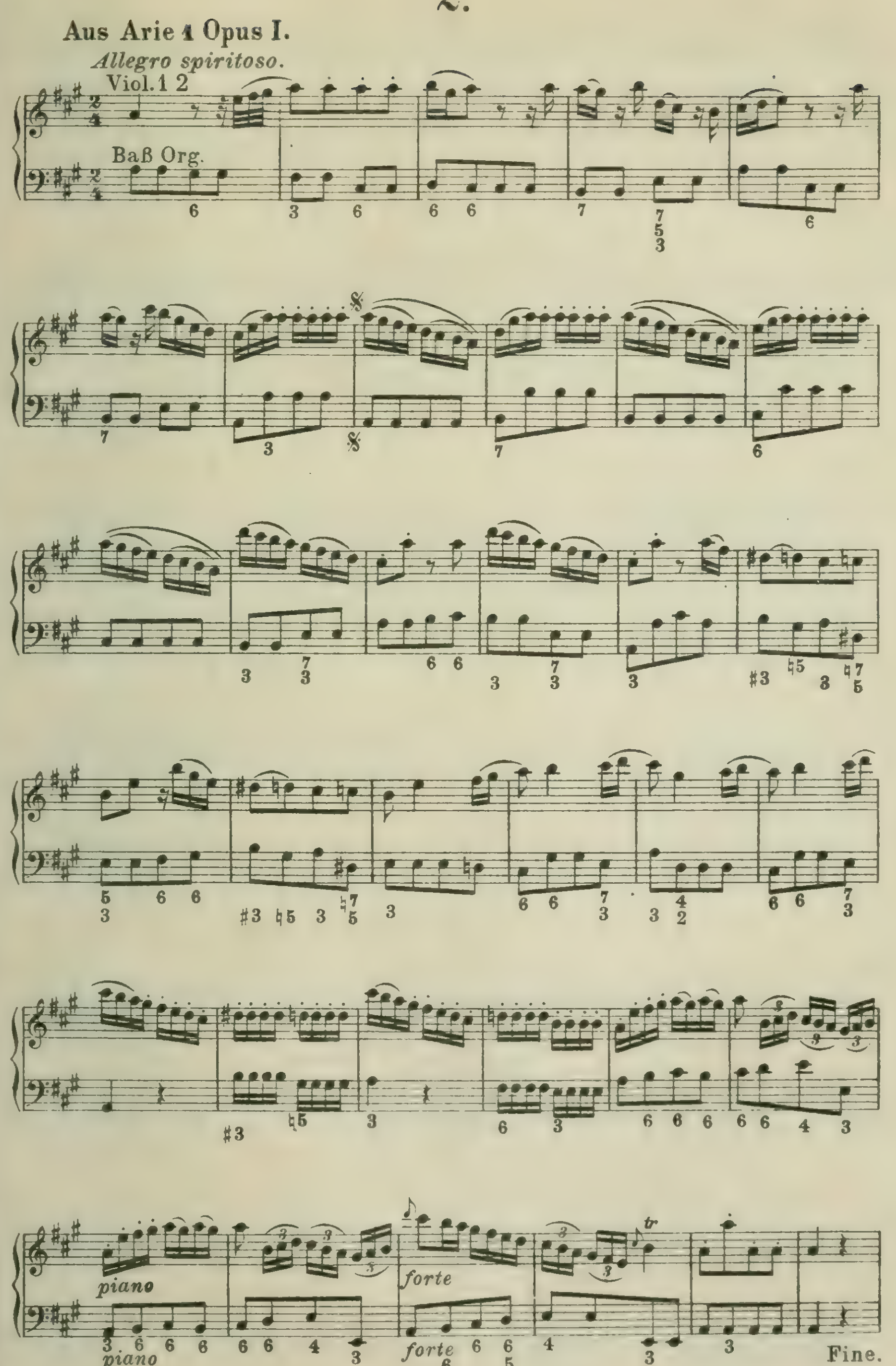

7.
Et in ter_ra in ter_ra pax
8.
Et in ter_ra pax
9.
10.
11.
12.
des_cen_ - - - - _dit des_cen_dit
13.
14.
15.
16.
17.
18.
1 Chor.

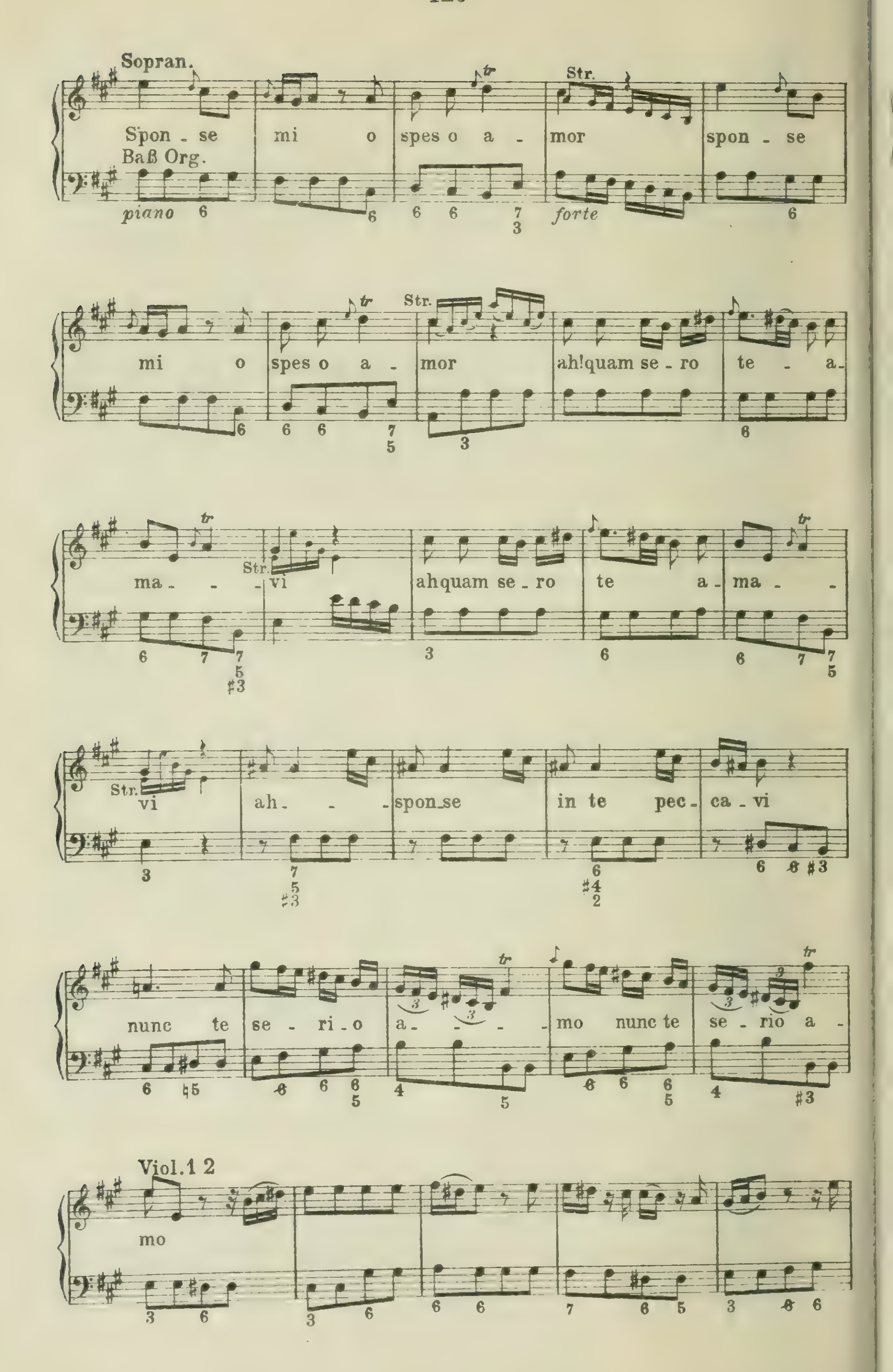

2 Chor
3 Chor
1. mal
2. mal
19
20
20a.
20b. Adagio.

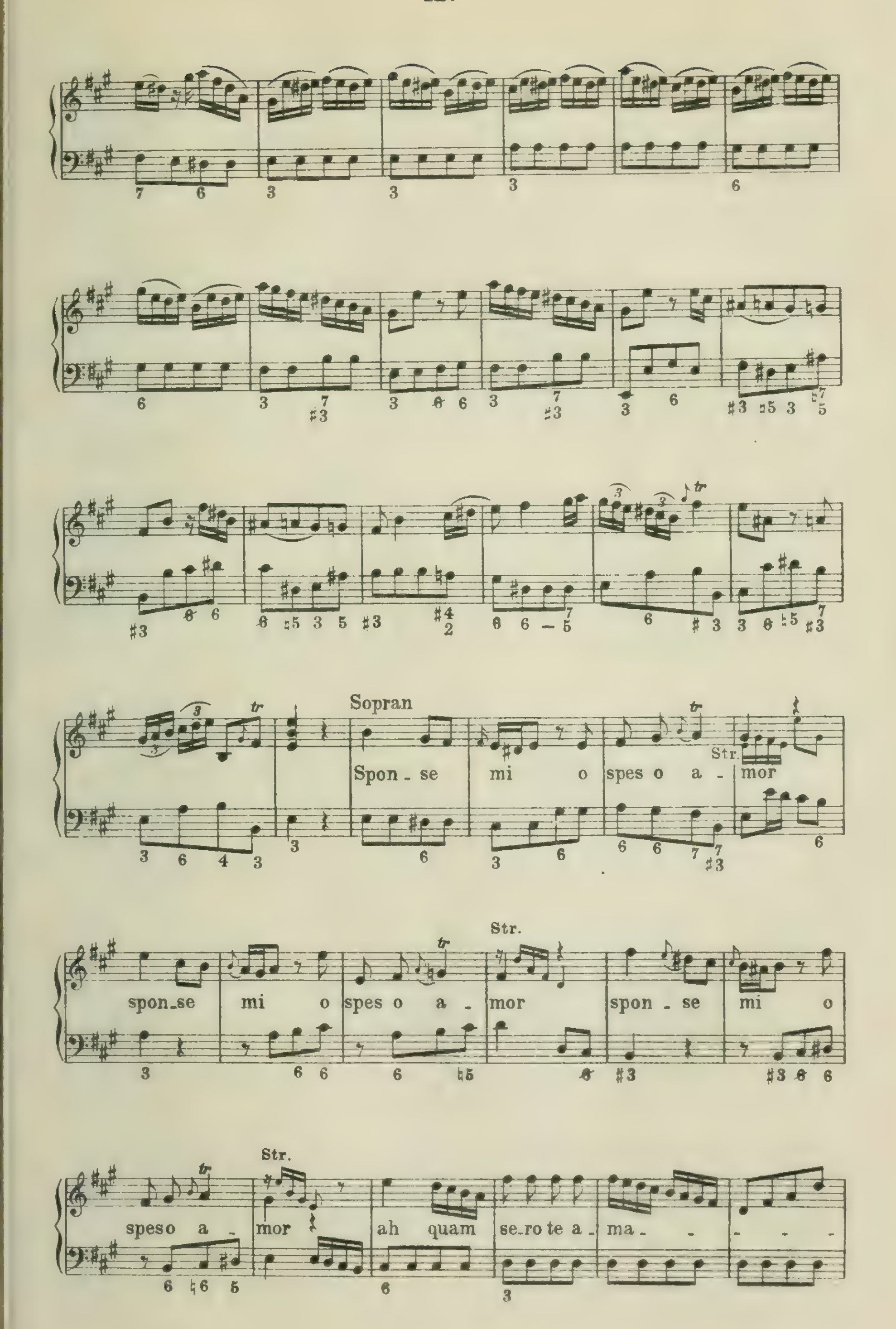

20c
21.
As - per - ges - me
22.
Alto Solo
Fac ut por-tem Chris - ti mor-tem
Pergolesi
Stabat mater
Pergolesi
(Missa in F
Qui hellis)
Meyer
(Aus Psalm
Confitebor: Ut det.)
Aus den Operetten. Hans Hüttenstock
23.
24.
25.
Där Ätt - i hed groß Kesch - tä mir kenn tid wohl drus mesch - tä
26.
Wer Wer We- - -Wer ist der ni - nit gern Ö-pfel frisst
27.
Wie trost - lich ist das Hoch - zig ha mit ei - nem hip-schä Meit-schi

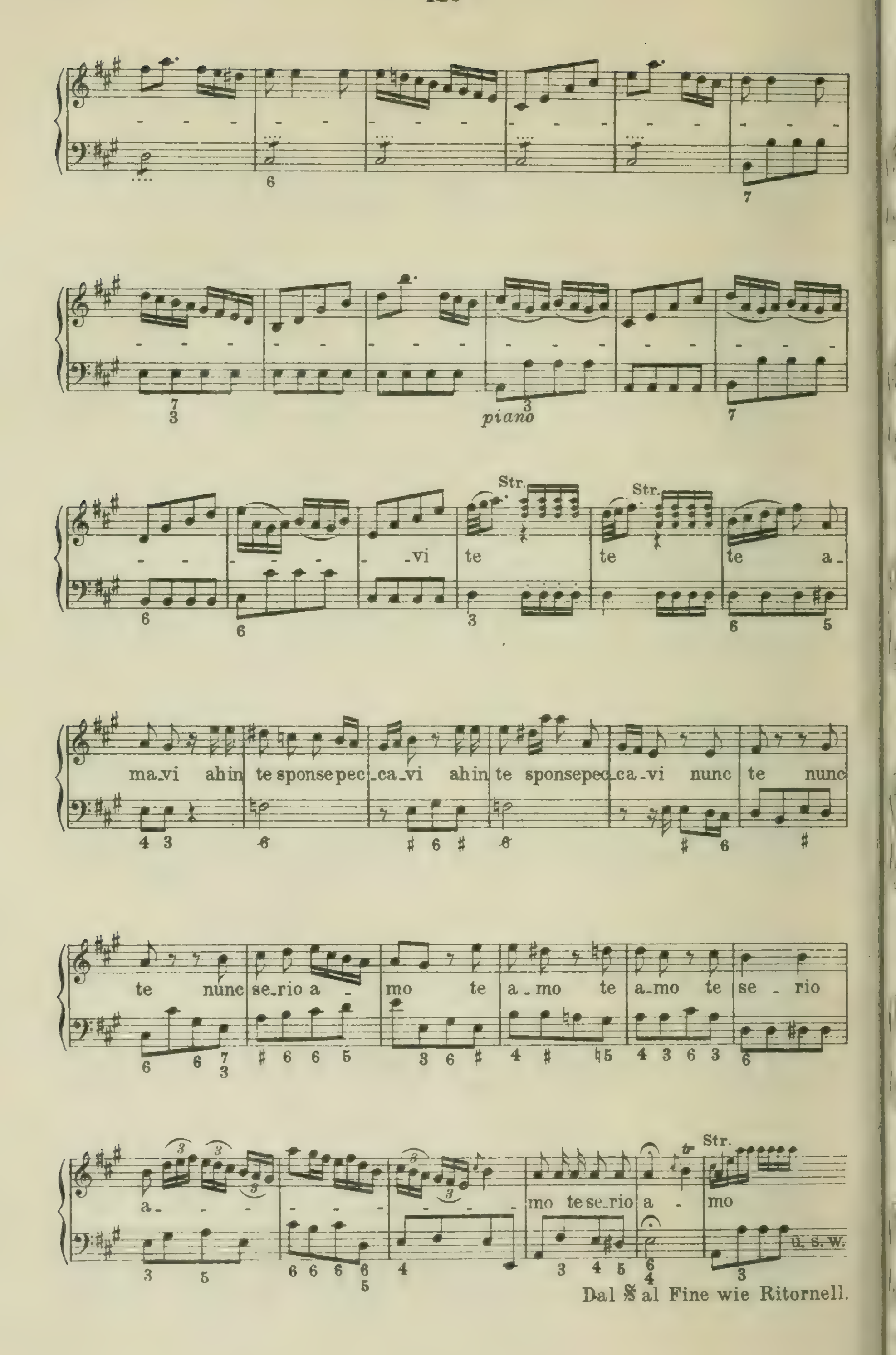
2.

Aus Arie 1 Opus I.




Sopran.
Spon - se mi o spes o a - mor spon - se
Baß Org.
piano
forte
Str.
mi o spes o a - mor ah! quam se - ro te - a-
ma - - vi ahquam se - ro te a - ma - -
vi ah - - spon_se in te pec - ca - vi
nunc te se - ri - o a - - - mo nunc te se - rio a -
Viol. 1 2
mo


Sopran
Spon_se
mi
o
spes o
a_
Str.
mor
spon_se
mi
o
spes o
a_
Str.
mor
spon_se
mi
o
speso
a_
Str.
mor
ah
quam
se_ro te a_
ma_


piano
Str.
vi
te
te
te a
ma vi ah in te sponse pec ca vi ah in te sponse pec ca vi nunc te nunc
te nunc se rio a mo te a mo te a mo te se rio
a
mo te se rio a
mo
u. s. w.
Dal 𝄋 al Fine wie Ritornell.

3.



Aus Opus II: Pastorale aus dem Weihnachts Offertorium.

Allegrette.

Viol.1 2

f

Baß Org.

col piedale solo

O Pastores veni_te i_te Christo ferte mu_nus_cu

la pro_pe_ra_te et ad_vo_ la te Christi ad prae se_pi_ a fer_te ferte munuscu_

la

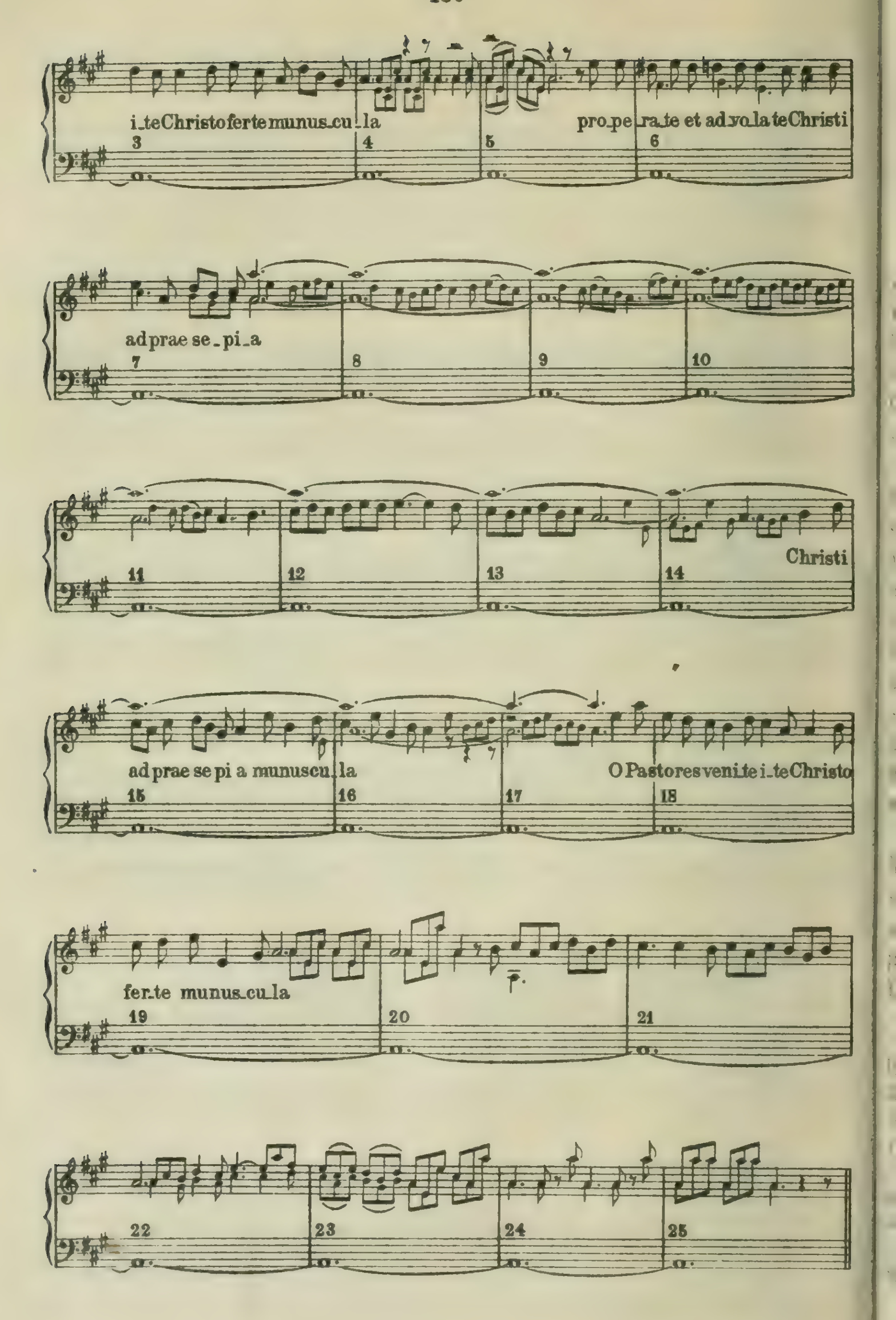
O Pastores veni _te i _te Christo ferte munuscu_

la

mu_nus_cu_

la

O Pastores ve_ni_te


i_te Christo ferte munus_cu_la
pro_pe_ra_te et ad vo_la te Christi
ad prae se_pi_a
Christi
ad prae se pi a munuscu_la
O Pastores veni_te i_te Christo
fer_te munus_cu_la

Literatur und Quellen.

Im Jahre 1757 erschien zum erstenmal eine gedruckte Biographie von Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee. Sie trägt folgenden Titel: »Bildnis und Lebensbeschreibung des großen Musicus Joseph Meyers von Schauensee, / aus verschiedenen sowohl gedruckt als bewährten M. S. P. T. / zusammengetragen und verfaßt worden / von D. G. O. B. Mus. Mag. / zu W . . . . Frankfurt und Leipzig, 1757.« In ihr besitzen wir die Hauptquelle zu Meyers Lebenslauf, auf der alle späteren, in verschiedenen Lexika über Meyer erschienenen biographischen Artikel beruhen. Sie ist dem Geschmack ihrer Zeit entsprechend in breitspurigem, schwülstigem Deutsch abgefaßt; ihr Aufbau ist jedoch überaus klar, nach Jahren gegliedert und somit tabellarisch übersichtlich. Leider gibt sie uns nur bis zum Jahre 1756 Aufschluß. Außer einem ausführlichen Verzeichnis von Meyers bis 1757 verfaßten Werken enthält sie noch seine Familienstammtafel und sein Kupferstichporträt. Dieses ist von dem Zürcher Kupferstecher David Herrliberger, Gerichtsherr zu Maur, gestochen und trägt die Jahreszahl 1756[1]. Leider ist der Verfasser dieser Lebensbeschreibung unbekannt. Zwar ersehen wir aus den Initialen, daß er Benediktiner und Musicae Magister war, doch wie er hieß und wo er wirkte wissen wir nicht[2].

Neben dieser Lebensbeschreibung, die 5 Jahre später wörtlich in Marpurgs kritischen Briefen über die Tonkunst abgedruckt wurde, besitzen wir noch eine Anzahl kleinerer biographischer Artikel, die aber alle letzten Endes auf dieser fußen. Dahin gehört eine kurze biographische Tabelle mit Verzeichnis seiner Werke und dem oben erwähnten Kupferstich in Herrlibergers Schweizer. Ehren-Tempel, II. Teil, 1758[3].

---

1) Dieses Bildnis befindet sich auch als Nr. 30 in Herrlibergers Schweizer. Ehren-Tempel, II. Teil, 1758 und als Nr. 22 in »Bildnisse berühmter Schweitzer«, Zürich bey David Bürkli, 1797. Ein zweites Bildnis besitzt die Porträtsammlung der Z. B. Z. von Jac. Andr. Friedr. Sc. Duc. Würt. Sculptor Aulicus. Sculp. Aug. V. 1761.

2) Erfolglos nachgeschlagen: Deutsches Anonymen-Lexikon von M. Holzmann und H. Bohatta, 1902; Verzeichnis aller anonymen Schriften und Aufsätze von Johann Samuel Ersch, Jena, 1787.

3) Außer einem neuen Werk, das das Verzeichnis enthält, bringt dieser Artikel nichts Neues.

Von 1757—89, Meyers Todesjahr, fehlt eine ausführlich berichtende Quelle. Was wir darüber wissen, verdanken wir vor allem den beiden Hauptlexikographen der Schweizer Geschichte des 18. Jahrhunderts, Leu und Haller und dem Luzerner Geschichtsforscher Johann Anton Felix Balthasar.

Leu erwähnt Meyer schon 1757 kurz im 13. Band, S. 121, anläßlich der Besprechung der Luzerner Familie Meyer, ausführlich aber erst im 4. Supplementsband 1789[1]).

Bedeutend kürzer faßt sich J. A. F. Balthasar in seinem »Museum Virorum lucernatum«[2]) . . . . . Luzern 1777. Er bildet die Brücke zwischen der Lebensbeschreibung einerseits und Leu anderseits.

Wichtiger und aufschlußreicher für uns sind jedoch die handschriftlichen Aufzeichnungen Balthasars über Meyer. Sie sind uns erhalten im zweiten Sammelband seiner »Materialien zur Geschichte berühmter Luzerner«. Wenn wir auch verhältnismäßig wenig Material über Meyer dort gesammelt finden, so müssen wir für diese wenigen Aufzeichnungen insofern dankbar sein, als sie uns manchen Aufschluß über Meyers Stellung im Lichte seiner Zeitgenossen geben. So finden wir dort in der Abschrift Balthasars den m. W. einzig erhaltenen Brief[3]) Franz Joseph Leonti Meyers an Rudolf Schinz, Pfarrer in Zürich, datiert den 7. April 1779.

Die dritte zeitgenössische Quelle zur zweiten Hälfte von Meyers Leben besitzen wir in Gottlieb Emanuel von Hallers Bibliothek der Schweizer Geschichte. Zwar gibt er uns kein biographisches Material, dafür nimmt er jedoch Stellung zu Meyers in späteren Jahren gegründeter Katholisch Helvetischer Konkordia-Ehrengesellschaft, deren in Druck erschienene Schriften er nicht nur vollständiger aufzählt als

---

1) Hier besitzen wir die Hauptquelle für die Lebensjahre, die Meyer im Dienste der Kirche in Luzern und der übrigen Schweiz verbrachte. Der Artikel umfaßt etwas mehr als vier Seiten, S. 151—155.

2) Das Buch erschien auch deutsch unter dem Titel: Aufschriften berühmter Luzerner. Balthasars kurze Lebensnotiz ist insofern leicht verständlich, wenn man weiß, daß die Bürgerbibliothek in Luzern eine Porträtgalerie ihrer berühmten Luzerner im Ausleihzimmer aufweist, zu der bis zum Jahre 1777 Alt-Säckelmeister Felix Balthasar die biographischen Notizen sammelte. Später setzte der berühmte Luzerner Geschichtsforscher Dr. Casimir Pfyffer dieses Werk fort. Diese kleinen biographischen Notizen finden sich auch als Anhang im noch jetzt gebräuchlichen Katalog der Bürgerbibliothek in Luzern. IV. Fortsetzung 1866. Wir finden dort unter Nr. 137 Balthasars Notiz über Meyer.

3) Trotz eifriger Nachforschungen in Bibliotheken, Archiven, auf Schloß Schauensee und der Privatsammlung von Dr. Pl. Meyer von Schauensee ist es mir nicht gelungen, weitere Briefe F. J. L. Meyers aufzufinden.

Holzhalb in Leus Lexikon von 1789, sondern sie auch einer ganz kurzen Kritik unterwirft[1]).

Dies sind die drei Hauptquellen. Von ihnen wurde für alle spätern kleinern und größern Artikel Leu-Holzhalb wohl allein benutzt. Auf diesem fußen direkt oder indirekt folgende kleineren biographischen Notizen.

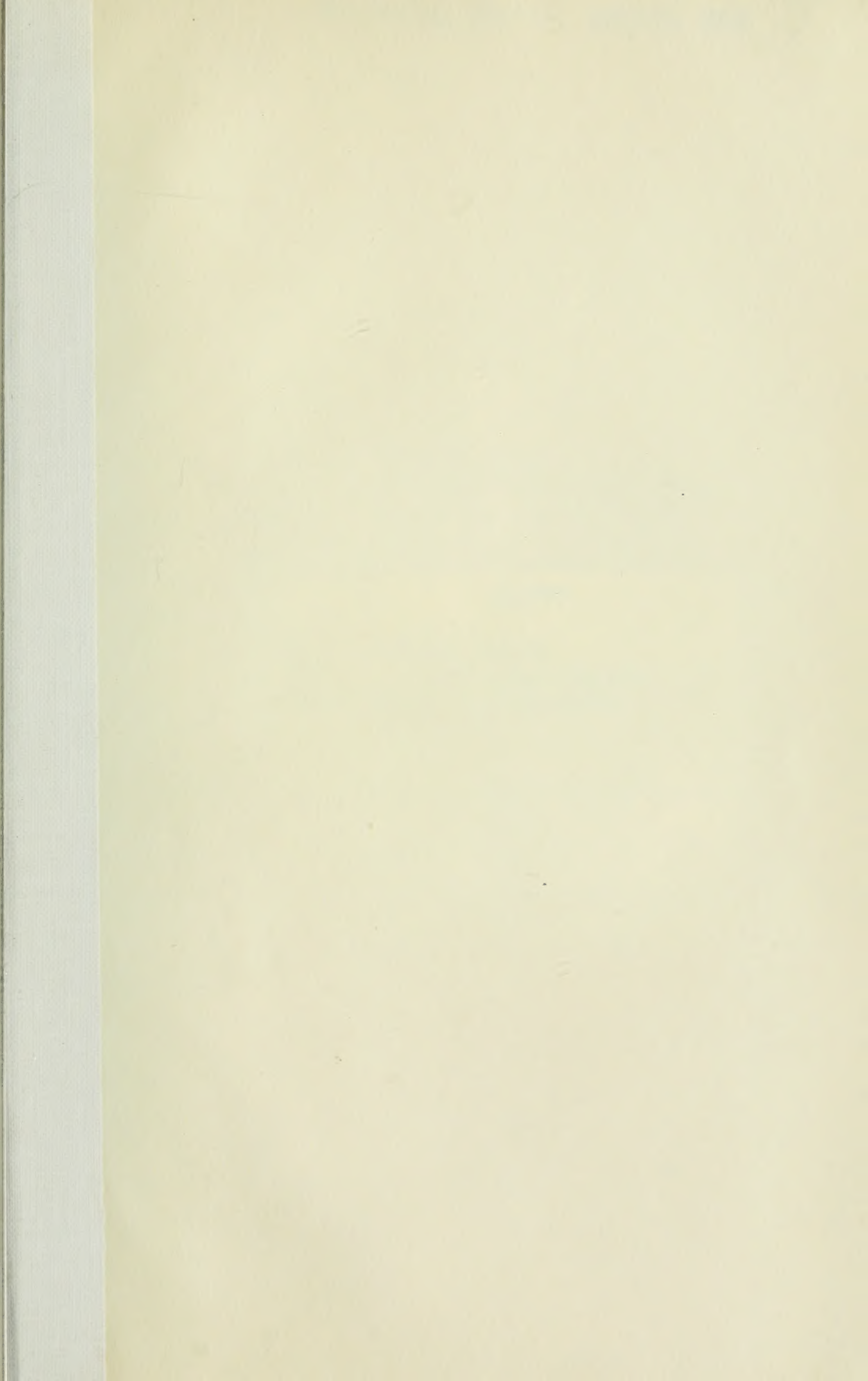
1. Markus Lutz, »Nekrolog denkwürdiger Schweizer aus dem 18. Jahrhundert«, S. 327—28.
2. Schillings »Universal-Lexikon der Tonkunst«, Bd. VI, S. 175, Stuttgart 1838.
3. Fétis, »Biographie universelle des musiciens«, Paris 1864, Bd. 7.
4. Mendel-Reißmann, »Musik-Lexikon«, Berlin 1878, Bd. 9. S. 85.
5. Pater Anselm Schubiger, »Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz«, Einsiedeln 1872.
6. Theodor von Liebenau, »Das alte Luzern«, Luzern 1881.
7. Casimir Pfyffer, »Der Kanton Luzern«, Luzern 1858—59.
8. Businger, »Die Stadt Luzern und ihre Umgebung«, Luzern 1811.
9. Hugo Riemann, »Musik-Lexikon«, 8. Aufl. 1916.
10. Eitner, »Quellen-Lexikon«, 1899—1904.
11. George Becker, »La musique en Suisse«, Genève 1874.
12. Carlo Dassori, »Opere e operisti 1541—1905«, Genova 1906, S. 404.

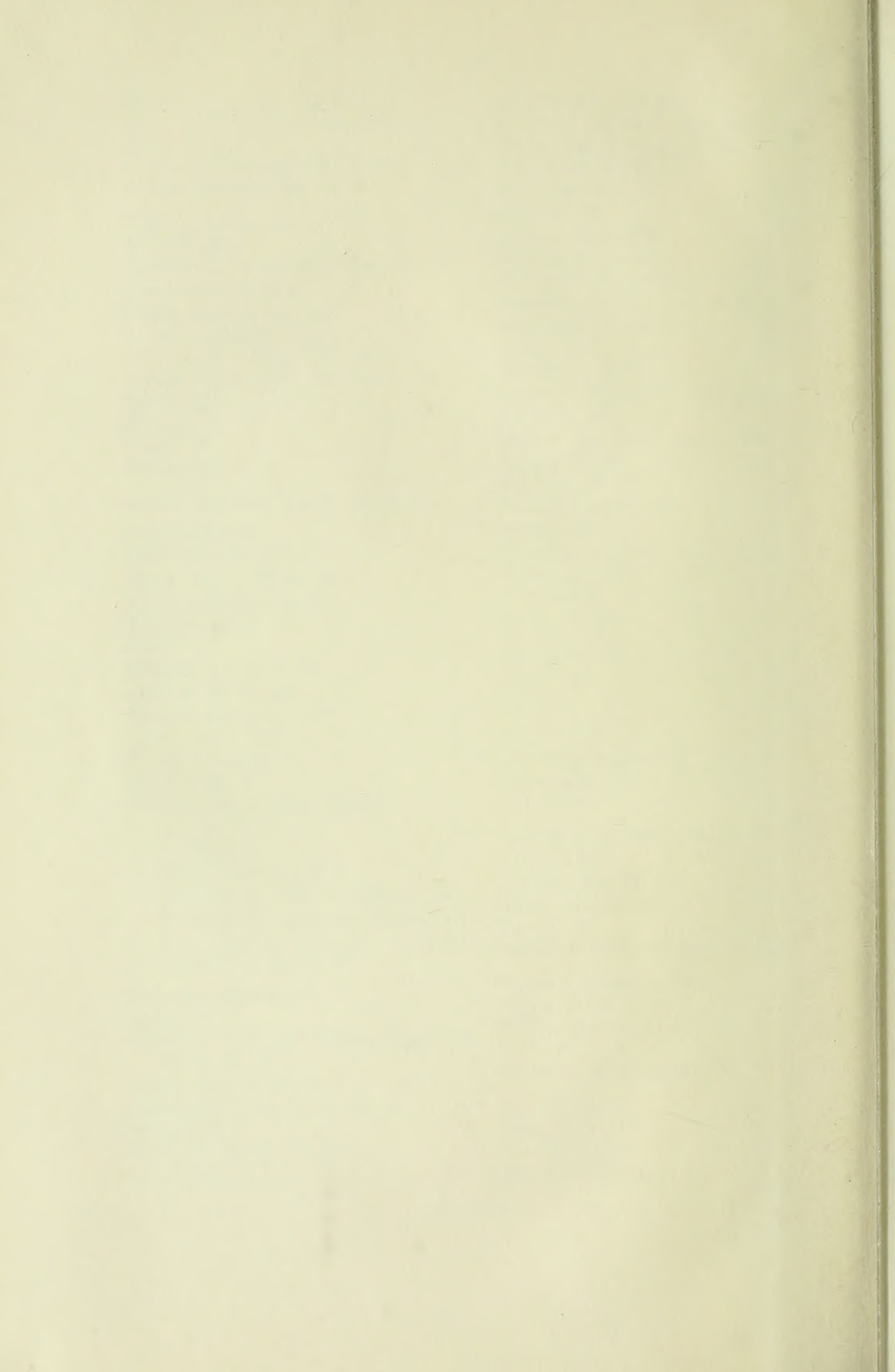
Einzig die kurze Biographie von Dr. Pl. Meyer von Schauensee, verfaßt für die Allgemeine deutsche Biographie 1885, Bd. 21, S. 630/31, verrät eine genauere Kenntnis Balthasars. Was sie vor den andern auszeichnet, ist ein großes lokalgeschichtliches Wissen. Die übrigen Quellen, auf denen meine Darstellung jeweils fußt, sind an Ort und Stelle zitiert. Es kommen vor allem die älteste Zeitung und das älteste Wochenblatt von Luzern in Betracht, dann aber auch briefliche Mitteilungen, Notizen aus Archivalien usw.

1 Diese Aufzeichnungen finden sich im 2. Bande Nr. 242—46, S. 68—69, Bern 1785 und im III. Bande Nr. 789, S. 257—258, Bern 1786.

Inhaltsverzeichnis.

Namen- und Ort-Register.





913877

ML
410
M58K6

Koller, Eugen
Franz Josef Leonti
Meyer v. Schauensee,
1720-1789


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 13 23 06 021 8